

شعور اور لاشعور کا شاعر

غالب

ڈاکٹر سلیم اختر



فیروز سنٹرل پبلشرز

لاہور۔ راولپنڈی۔ کراچی

مُجَلَّد حَقُوقُ مُحْفُوظَاتِ

© دِلِیَاسَہ لَہَہ



مطبوع

969 0 00304 6

مجلد

ترتیب

۵	پیش لفظ
۹	۱- غالب کا نفسیاتی مطالعہ
۱۶	۲- شعور و لاشعور کا شاعر
۲۹	۳- غالب، خطوط کے آئینے میں
۳۶	۴- غالب کی زرگیت
۶۱	۵- مرد عاشق کی مثال، غالب
۷۰	۶- غالب کی شاعری میں جنس
۹۰	۷- غالب — مکتبِ غمِ دل میں
۱۰۷	۸- غالب — آتشِ زیرِ پا
۱۳۶	۹- بیاضِ غالب کا تجزیاتی مطالعہ
۱۶۴	۱۰- غالب اور چغتائی کے ذہنِ رابطے

انتساب

غالب کے لاشعور کے نام

کھلتا کس پہ کیوں مرے دل کا مُعَالَفہ
شعروں کے انتخاب نے رُسوا کیا مجھے

پیش لفظ

اسے غالب کی تخلیقی شخصیت کا اعجاز سمجھنا چاہیے کہ اس نے ایک صدی سے
تاریخ اور ناقدین کو مسحور کر رکھا ہے۔ وہ جو اس نے یہ کہا تھا :

گنجینہ معنی کا فلسفہ اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آئے

تو اسے بھی کلام غالب کے شارحین نے صحیح ثابت کر دکھایا۔ اس لیے
علامہ اقبال کی استثنائی مثال سے قطع نظر۔ اگر غالب پر سب سے زیادہ کہا گیا تھا
کہ غالبیات نے اردو تنقید میں ایک جدا بہار شعبہ کی حیثیت حاصل کر لی تو اس پر
تعجب نہ ہونا چاہیے کہ غالب کی فکر و فکر کی گہرائی کا یہی تقاضا تھا۔ یہ نہیں بلکہ غالب پر
جو کچھ کہا گیا اس کے بشیر حمد کو پڑھ کر تو غالب ہی کا مصرع ذہن میں آتا ہے :
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

غالب باقاعدہ فلسفی نہ تھا مگر اس کے فلسفہ پر کتابیں لکھی گئیں۔ وہ باطل صوفی نہ تھا
مگر اس سے عقوفانہ اشعار کی تشریح میں مقالات تعلیم کے لکھے۔ وہ مارکس کے فلسفہ
سے ناواقف تھا مگر جدیدیات کے منتخب شیعے میں رکھ کر اس کے افکار کا تجزیہ قابلِ مطالعہ
کیا گیا۔ اس کے اشعار کے حوالہ سے اسے اس کے عہد کو اور اس عہد کے پر تضاد
تہذیبی رویوں کو سمجھنے کی کوشش کی گئی، غالب کو اس انحطاط پذیر نظام کا استعارہ
قرار دیا گیا۔ بہر حال غالب نہ تو خود تاریخ ساز تھا اور نہ ہی علامہ اقبال کی مانند،

اس کا کلام تاریخ گر تھا مگر اس کے باوجود کلام غالب کو اس عہد کی تاریخ کہا گیا اور اس میں تاریخ کا مزہ بھی اس میں تلاش کیا گیا۔ الغرض غالب کے اشعار میں فکر و معنی کا تنوع نہیں تنقید کی پردہ میں سے نکلتی بوقلموں ووشی میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ایسا ووشی جو آج بھی صدنگ ثابت ہو رہی ہے۔ اسی میں غالب کی سدا بہار مقبولیت کا ماز مضرب ہے اور اسی لیے وہ جواں ہے گردشِ شام و صبح کے درمیاں !

غالب کی تخلیقی شخصیت کتنی توانا تھی اس کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ مگر خطر کے بدلتے زاویوں، جدید علوم اور تصورات نو کی بوقلمونی کے مقابلہ میں اس کا کلام کم عیار نہیں ثابت ہوا یہی نہیں بیکر بعین اوقات قویوں محسوس ہوتا ہے جیسے خود غالب نے کئی اسرار میں انہیں ANTICIPATE کیا ہو۔ اور کچھ ہیں حالِ نفسیات کا بھی ہے۔ غالب کے اشعار اور اس کے ساتھ ساتھ خطوط کا نفسیات کی روشنی میں مطالعہ کرنے پر کئی ایسے نکات ملتے ہیں جو غالب کی شخصیت کی نفسی اساس کی تعمین میں کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں اور میری یہ کتاب بھی اس انداز کی ایک کوشش ہے۔ میں اس کے بارے میں کسی طرح کا دعویٰ یا تعلق نہیں کر سکتا کہ علمی کاوشوں میں کوئی بھی حرف آخر نہیں۔ مگر اس کے باوجود غالب کو سمجھنے کی متوزع علمی کوششوں میں یہ کتاب اگر کوئی اضافہ کر سکے تو یہ میری خوش قسمتی ہوگی۔

ہر علم کا مانند نفسیات اور بالخصوص تحلیلِ نفسی کی اپنی حدود ہیں۔ ووشی کتنی ہی تیز کہیں نہ ہو پھر بھی وہ اپنے دائرے میں مقید رہتی ہے۔ کچھ بھی حالِ علوم اور بالخصوص تجربی علوم کا ہے۔ وہ بعینِ گتھیاں سلجھا سکتے ہیں، جبکہ بعین کے سلجانے میں وہ خود اُنکھ جلتے ہیں۔ کئی صداقت کشف سے بچن ہو سکتی ہے علم سے نہیں۔ یہی حالِ نفسیات کا بھی ہے چنانچہ میں نے جب بھی کسی تخلیق یا تخلیق کار کو نفسیات کی خدمت میں دیکھ کر دیکھا تو ہمیشہ اس کی حدودِ نظر دیکھیں اور اس لیے اسے کبھی بھی DISTORTING MIRROR نہ بنانے

کی کوشش نہ کی۔ نفسیاتی تجزیہ بہ حد محتاط عمل کا نام ہے۔ اسے شخصی خیزی کے لیے نہیں ہونا چاہیے۔ میں گزشتہ دو دہائیوں سے نفسیاتی تنقید کر رہا ہوں اور اگر اہل نظر نے میری تحریروں کو کسی قابل جاننا تو اس لیے کہ میں صرف اسی وقت نفسیات سے کام لیتا ہوں جب اس کے ذریعے تخلیق یا تخلیق کار پر نئے گوشے سے روشنی ڈالنی ممکن ہو سکے۔ میں نے نفسیات کو کبھی جلیانہ سے کی لاشی نہیں بنایا۔

”مشہور اور لاشعور کا شعور غالب“ میں بھی نفسیاتی مطالعہ کا میں علمی الفاظ طے محاریر ان دنوں مقالات پر مشتمل ہے جو گزشتہ بیس برس کے دوران مختلف اوقات میں قلم بند کیے گئے اگرچہ ہر مقالہ انفرادی حیثیت رکھتا ہے لیکن مقالات کی ترتیب ایسی رکھی کہ پہلے اٹھ مقالات غالب کی شخصیت میں بنیادی نوعیت کے بعض نفسی رجحانات اُباگر کر سکیں۔

یوں سمجھیے کہ میں نے غالب شخص کو زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ غالب مرد کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ان مقالات کو غالب کے لاشعور سے معاملہ کا ایک اندازہ سمجھنا چاہیے۔ ہر چند کہ لاشعور گریز پاتا ہے مگر کوشش کرنے میں کیا حرج ہے۔

آخری دو مقالات میں سے ”بیاض غالب کا تجزیاتی مطالعہ“ ۱۹۶۹ء میں حیات شدہ اس بیاض پر مبنی ہے جو بنیاد غالب ہے اور جس میں ۱۹ برس کی عمر تک کا کلام ہے۔ اس مضمون میں اس ٹین ایجر غالب کا مطالعہ کیا گیا ہے جو ابھی بن رہا ہے لیکن اس کے باوجود وہ بعض ایسے اشارہ کہ چکا تھا جنہوں نے بعد ازاں اس کے کلام کی نفسیاتی اساس بننے والے مستقل رجحانات کی صورت اختیار کرنی تھی۔ اس مقالہ کی روشنی میں یہ دعویٰ کیا جاسکتا ہے کہ غالب کی شخصیت میں بعض ایسے نفسی میلانات ملتے تھے جو عمر میں بچگی کے ساتھ کم ہونے کے بجائے پختہ ہوتے گئے۔

”غالب ادھ چٹائی کے ذہن را بے“ میں بغاوت مرتع چٹائی کی بعض تصاویر کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے، لیکن درحقیقت اسے تخلیقی عمل کا مطالعہ سمجھنا چاہیے جو صرف دلچسپ

انک اچھ سانچوں میں ڈھل کر اگرچہ جہاں کا نہ فن پاروں کی تخلیق کا موجب بنا ہے لیکن اس کے باوجود بعض ایسے تخلیق لمحات بھی ہوتے ہیں جن میں وہ مختلف تخلیق کاروں کا تخلیق عمل یوں ہم آہنگ ہو جاتا ہے کہ غالب کا شعر جہاں کی تصویر میں ڈھل کر معنویت کی نفسی جہات حاصل کر لیتا ہے۔

اگر یہ کتاب غالب فنی میں کوئی نیا زاویہ مہیا کر کے تو یہ میرے لیے اعزاز ہوگا۔ اور آخر میں شکریہ فیروز سنز کا جن کے توسط سے یہ کتاب ودیہ دیب افراز میں غالب پسندوں کے ہاتھ میں پہنچ رہی ہے۔

سلیم اختر

غالب کا نفسیاتی مطالعہ

تخلیقات کا نفسیاتی مطالعہ نہ تو کوئی ایسی انوکھی بات ہے کہ اس کی بطور خاص ضرورت کی ضرورت ہو اور نہ ہی اُردو تنقید میں یہ ایسی بدعت ہے کہ بطور حجاز ایک مضمت نا کی ضرورت ہو۔ ادبیات کا نفسیاتی مطالعہ لچپ بھی ہو سکتا ہے اور خطرناک بھی۔ دلچپ اس وقت جب نفسیات کے جائزہ اور ناجائز استعمال کے نازک سے فزق کو طوطا رکھتے ہوئے اس کی حدود سے تجاوز نہ کیا جائے۔ نفسیات ایک علم اور تحلیلِ نفسی ایک طریقہ عمل ہے۔ سو نفسیاتی لٹاؤ کے لیے اس امر کو ہمیشہ ذہن نشین رکھنا ہو گا کہ بطور ایک علم نفسیات کی حدود بہت وسیع ہیں اور زندگی کا شاید ہی کوئی ایسا گوشہ اور علم کا ایسا شعبہ ہو گا جس کی نفسیاتی چٹان پتنگ نہ کی گئی ہو (یا نہ کی جاسکتی ہو) اور جہاں کہیں بھی اس علم کی حدود سے تجاوز نہ کیا گیا وہاں سنسنی خیز یا تحمیر افزا ہونے کے باوجود بھی نتائج کو مثبت ہی قرار دیا جائے گا۔ کچھ ہی حال تمام تخلیقات کا ہے۔ تخلیق کار کا ذہن لا محدود اور کتا کا گھوڑا ہے اور تخلیق ان امکانات کی نشاندہی کے لیے ایک کارآمد اشاریہ بن جاتی ہے۔ لیکن تخلیقات کے تجزیاتی مطالعہ کے لیے نفسیات دیا اس لحاظ سے اور کوئی بھی علم کہیں نہ ہو) کی اپنی مخصوص حدود ہیں جن سے آگے نفسیاتی مطالعہ نہیں جاسکتا دیا اسے نہ جانا چاہیے، ویسے تو ان حدود کا تعین نفسیات کے اپنے دائرہ کار سے ہونا چاہیے۔ لیکن خوفناقہ کا اپنا شعور بھی ایک طرح کی مدد فراہم بن سکتا ہے اس مقصد کے لیے مخصوص کوٹھڑی سمجھ لینے کے رجحانات پر بطور خاص قابو پانے کی ضرورت ہوتی ہے مثلاً

غالب کا ایک شعر ہے :

بارغ پاکر خفائی یہ ڈرانا ہے مجھے
سایہ شاربِ گل افی نظر آتا ہے مجھے

گو یہ شعر واضح طور سے کسی مخصوص نفسی خوف (PHOBIA) یا ذہنی القابات (HALLUCINATION) کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لیکن کیا محض اسی ایک شعر کی بنیاد پر غالب کو ذہنی مریض قرار دیا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔

نفسیات کے اصول اپنے مخصوص مقاصد کے لیے درست ہیں اور تحلیلِ نفسی کے قواعد اپنے سیاق و سباق میں بالکل صحیح ہیں لیکن انہیں ان کے سیاق و سباق سے نکال کر غلط طور پر غلط تخلیقات پر منطبق کرنے سے غلط نتائج کا امکان ہے۔

تقاد کا بنیادی منصب محض تخلیقات کے حسن و قبح کا جائزہ لینا ہی نہیں ہوتا، کوئی بھی تشریحی تقاد یہ کام بطریقِ احسن کر سکتا ہے۔ اس کے برعکس ایک بالغِ نظر تقاد یہ دکھانے کی کوشش کرتا ہے کہ تخلیق کے آئینے میں ردِجِ عصر کس زاویہ سے عکس لگن ہوتی ہے۔ وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ اس تخلیق کا آج کے طرزِ احساس سے کیا رشتہ ہے۔ کیا یہ اس کی ترجیحات کا حق ادا کرتی ہے یا اس کی تردید اسے کسی نئے سانچے میں ڈھال رہی ہے یا مروجِ سانچوں کو ختم کر رہی ہے۔ ماضی کی تخلیقات میں بھی یہی ملحوظ رکھنا ہو گا کہ اس تخلیق نے ماضی کو کس طور سے متاثر کیا اور اس سے بڑھ کر یہ کہ آج کے جدید تقاضوں کے بارے میں اس کا رویہ کیا ہے۔ ماضی کا ہر تخلیق کار اور اس کی تخلیقات صرف اسی خصوصیت کی بنا پر ہی زندہ رہتا ہیں کہ اس میں ہر عہد اور ہر عصر کا آئینہ بننے کی صلاحیت ہوا اور ظاہر ہے کہ یہ صلاحیت محض استعارے کے خوبصورت استعمال سے عبارت نہیں۔

غالب جو آج تک زندہ ہے اس کی بھی یہی وجہ ہے کہ اس کے اشعار میں چارے لیے آئینہ بھی ہے اور تصویر بھی۔ اگر ایک طرف وہ ہیں ہماری فطرت کی تصویر دکھاتے تو

دوسری طرف کچھ تصویریں وہ خود بھی دکھاتا ہے۔ یہ تصویریں تعمیر افرا بھی ہیں اور بصیرت افروز بھی۔ ایک فرد بھی کے لیے نہیں بلکہ ایک عصر کے لیے بھی۔

اس مقصد کے لیے نفسیات کی ایسی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ یہی وہ علم ہے جس سے بیک وقت تخلیق اور تخلیق کار کا جائزہ دیا جاسکتا ہے اور اسی کی امداد سے ایک عصر کو مفروضہ نگاہ میں سمجھنے والے عوامل میں سے نفسی محرکات کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کے متاخر میں تخلیق اور تخلیق کار کے تجزیاتی مطالعے سے مرتبہ ناکج نواؤں کے متذبذب فیض میں دیکھنے کے بعد ان کی صحیح اہمیت متعین کی جاسکتی ہے۔

یہ آسان نہیں اور غالب ایسے شاعر کی صورت میں اور بھی مشکل ہے لیکن سوال یہ ہے کہ نفسیاتی مطالعہ بطور خاص غالب ہی کیا کریں ہو؟

اس کا سیدھا سا جواب تو یہی ہے کہ غالب کے تمام تو نہیں، لیکن کچھ اشعار ایسے ہیں جن میں اس نے بعض امور و زلیات کے بارے میں انسانی نفسیات سے گہری واقفیت کا ثبوت دیا ہے۔ لیکن یہ بات تو بعض اور اچھے شعراء کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ اس لیے اسے غالب کا انفرادی خصوصیت نہیں قرار دیا جاسکتا۔ دراصل غالب کی اصل اہمیت اس میں مضمر ہے کہ اس کے کلام میں ایسے اشعار خاص تعداد میں مل جاتے ہیں جن سے اس کی اپنی شخصیت کے محسوس نفسی رجحانات کی عکاسی ہوتی ہے۔ ایک صدی سے ناقدین غالب کی عظمت کے مختلف پہلو اُجاگر کر رہے ہیں اور مختلف نقطہ ہائے نظر سے اس کی شاعرانہ اہمیت متعین کی جاتی رہی ہے لیکن کسی ناقد نے بھی بطور خاص نفسیات کی روشنی میں غالب کے اس فوٹا کے اشعار کے تحلیل مطالعے کی کوشش نہ کی اور نہ ہی ان اشعار میں اس کی نفسیاتی اور کسی حد تک جنسی زندگی کے بارے میں جو واضح یا غیر واضح اشارات ملتے ہیں، ان کی تفہیم اور تشریح کی کوشش کی گئی۔ مگر یا نفسیاتی نقطہ نظر سے غالب کا مطالعہ اور صحرا راہ ہے۔

تخلیق کار اپنی شخصیت سے مزار حاصل نہیں کر سکتا۔ خواہ یہ مزار تخلیق ہی کی صحت میں کیوں نہ ہو۔ شخصیت سے وابستہ مخصوص نفسی رجحانات ان غیر مرقی زنجیروں سے مشابہ قرار دیے جاسکتے ہیں جن کے ہند صحن سے نہایت مائل کرنی کوئی آسان کام نہیں۔ اس لیے تخلیق کار مزار کی صورت میں ان زنجیروں کو بچھے نہیں چھوڑتا بلکہ ان کے ساتھ ہی فراور کرتا ہے۔ ایوں نفسیاتی لحاظ سے وہ ایک دائرہ میں مبالغہ کرتا ہے اور لاکھ کوشش کرے پر بھی وہ شخصیت کے اس طلسمی دائرے سے باہر نہیں نکل سکتا۔ تخلیق بنیاد پر لا شعور کی وہ جست ہے جو تخلیق کار لا شعور کی طلسمی محول جھیلیں سے باہر آنے کے لیے لگتا ہے، لیکن اپنی اس بنیاد پر راز کی کھاد و جود بھی وہ پابہ زنجیر رہتا ہے کہ لا شعور تخلیق میں رنگ آمیزی سے اپنے جبر کا اظہار کرتا ہے۔ بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے کہ لا شعور کا جن تخلیق کی بوتل میں بند ہو گیا ہے، لیکن یہ محض خوش فہمی جرتی ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے غالب ایک پیچیدہ ذہن اور تہہ در تہہ جہات پر مشتمل شخصیت رکھنے والا تخلیق کار تھا۔ کلام کے علاوہ اس کے خطوط سے بھی اس کی دافر شاد میں مل جاتی ہیں، چنانچہ اشارے سے قطع نظر خطوط سے اس کی نفسی تصویر مرتب کرنی کچھ ایسی مشکل نہیں ہے اس لیے کہ اس نے کمال بے تکلفی سے کلام لیتے ہوئے اپنے بارے میں کھل کر لکھا ہے، لیکن ظاہر ہے کہ خطوط کے برعکس شگنائے غزلت میں اسے "باد و ساغر" جیسے مستقل استعاروں کے سہارے ابلاغ کرنا تھا اور اس نے ایسا ہی کیا۔ غالب کی جس تہہ داری کو کثرت دین کی تین نسلیں سراہتی آرہی ہیں، وہ محض تشبیہ اور استعاروں کی پیدا کردہ ذہنی بلکہ اس سے مراد مفہوم کی وہ کھلتی ہوئی جہات میں جو بالآخر نفسی صداقت تک پہنچا دیتی ہیں۔ غالب نے جہات بہائے تفتن کھلی تھیں وہ نفسیاتی لحاظ سے بالکل درست ہے۔ کھلتا کسی پیکر میں مرے دل کا معاملہ شعروں کے انتخاب نے دسوا کیا ہے

یہ شعر ایک اہم نکتہ کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔

غالب کے عہد تک غزل کی روایات اور سنتاں ملے پائے تھے اور انھار کے لیے اسلوب کا بھی ایک انداز متعین چھپکا تھا۔ اساتذہ نے جو کچھ کہا اور جن طور پر کہا، ہر عہد میں شعرا کی ایک بھیڑ کی بھیڑ روایت کے نام پر کسال سے نکلے ہوئے حکمتوں کی مانند اشارہ کرتی رہی۔ غالب (یا کسی بھی تخلیق کار) کے نفسیاتی مطالعہ کے ضمن میں یہ اساسی حقیقت کہیں بھی فراموش نہیں کی جاسکتی کہ غالب ایسا عظیم شاعر بھی نہ تو روایتی مضامین سے گریز کر سکتا ہے اور نہ ہی غزل کو بھرتی کے اشارے سے محفوظ رکھ سکتا ہے۔ اس لیے یہ یا اس انداز کے اور اشعار کی بنا پر غالب کو ہم جنس پرست شاعر نہیں قرار دیا جاسکتا ہے

آمدِ خط سے ہوا ہے سر و جو با زارِ دوست
دا وِ شمع کشتہ تھا شاید خطِ رخسارِ دوست

بالکل اسی طرح جس طرح بعض اخلاقی مضامین کی بنا پر اسے "ظالم" یا متعسفانہ اشعار کو بنیاد بنا کر اسے "صنفی" بھی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ کیونکہ اس نوع کے مضامین غزل کی روایت میں سے ہیں اور صدیوں سے شعراء خود کو جذباتی لحاظ سے منسوب کیے بغیر، انہیں باندھتے آئے ہیں اس لیے غالب بھی اپنی تمام حقیقت پسندی کے باوجود ان سے فرار حاصل نہ کر سکتا تھا۔

اس کے برعکس غیر روایتی شمر کی اور بات ہوتی ہے۔ ایسا شعر شاعرانہ زبان میں "دل" سے نکلتا ہے۔ اس کی اساس ساخت یا شاعرانہ مہارت پر نہیں ہوتی، بلکہ اس کا تعلق لاشعور کی پیدا کردہ مارنگی (یا از خود رنگی) سے ہوتا ہے اور اسی لیے پڑھنے والے میں بھی خاص قسم کے نفسی اثرات کے لیے باعثِ تسبیح بنتا ہے۔ شاعر اگر تخلیق کے ارتقا سے نفسی آسودگی حاصل کرتا ہے تو کامیاب ابلدغ کی صورت میں تاری میں اس نفسی آسودگی میں

مشرک ہو جاتا ہے۔ لیکن تخلیق کار اور قاری میں تخلیق کی وساطت سے لاشعور رابطہ کا باعث بنتا ہے۔ میں نے غالب کے نغماتی مطالعات میں اسی لاشعور کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ غالب کی شاعری میں جنس، "غالب کی رنگیت" مثنو عاشق کی مثال، ایسے عزائم و جذبات کا ماحول ہے،

لیکن مقصد سننی خیز نہیں اور نہ ہی غالب کو نفس مرعیں یا انبارِ ثوابت کرنا مقصد ہے۔ غالب ایسے شاعر کے ہیں جنھیں تشبیہات و استعارات کے حُسن اور قراکیب کی ندرت ایسی مبالغہ خصوصیات ہیں کہ خصوصیات بنا کر انہی کی ضرورت سے زیادہ وضاحت کا بلج کرش یا خلاصوں کے لیے تو کارآمد ہو سکتی ہے، غالب ایسے شاعر کے لیے نہیں۔

غالب یا کسی بھی اعلیٰ سطح کے تخلیق کار کے مطالعہ کے لیے کسی مخصوص زاویہ نظر کا ہونا بہت ضروری ہے۔ یہ نثری بھی ہو سکتا ہے اور بعض صورتوں میں تو غلط بھی، لیکن سرے سے کوئی نقطہ نظر دہرنے سے تو یقیناً بہتر ہی ہے۔

غالب دیکھیں بھی غزل گو شاعر کے نغماتی مطالعہ میں اور ان میں غزلوں کی بلحاظ روایت حدودِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب غالباً سب سے بڑی اور خطرناک رکاوٹ بنتی ہے ترتیب کے اس انداز کی بنا پر شاعر کے ذہن کے ارتقائی مدارج کو پالینا تقریباً ناممکن ہو جاتا ہے۔ غالب ایسے شاعر کے معاملے میں تو یہ رکاوٹ بہت دور رس نتائج کی حامل ثابت ہوتی ہے۔ کیونکہ اس کا ذہن مسلسل ارتقا پذیر رہا۔ اس نے جیل اور میر تقی میر کی دو انتہا پسند شخصیات کی تقلید کے درمیان اور بھی اشارت قبول کیے تھے۔ انفرادی طور پر ان کی نشاندہی تو ہو سکتی ہے، لیکن کڑی سے کڑی ملا کر پوری زنجیر بنانی بہت مشکل ہے۔

بعض اوقات کوئی خاص نفسی وقوعہ کسی تخلیق کی صورت میں اظہار پاتا ہے اس لیے ایسی تخلیقات کی نغماتی اہمیت بہت زیادہ ہو جاتی ہے، لیکن اگر صحیح تاریخی کاغذیں نہ ہو سکیں تو

ایسی تخلیق کی ادبی اہمیت سے قطع نظر نرسیا قی اہمیت برائے نام رہ جاتی ہے۔ مثلاً غالب کی اس مشہور غزل سے

درو سے میرے تھی تجھ کو بے قراری ہائے ہائے

کیا ہوئی ظالم تری غفلت شمار ی ہائے ہائے

کے بارے میں عام طور سے یہی یاد رکھا جاتا ہے کہ یہ اسی "ستم پیشہ ڈومنی" کا مرثیہ ہے جس کا ذکر غزوہ غالب نے اپنے ایک خط میں کیا ہے۔ لیکن اس کی توثیق کے لیے شواہد کی ضرورت تھی تحقیقی مسائل کو جنم دینے کے مترادف ہے۔

شعور اور لاشعور کا شاعر

غالب وہ مسکور کُن ادبی شخصیت ہے کہ ایک صدی بعد بھی قارئین اور ناقدین اس کے ظلم سے آزاد نہ ہو سکے اور اسی میں اسد اللہ خان کے غالب ہونے کا راز چھپا ہوا ہے۔ غالب کی عظمت اور مقبولیت کی کئی وجوہات ہیں، اور وقتاً فوقتاً ناقدین نے ان کے حوالے سے کلام غالب کا جائزہ بھی لیا ہے، تحقیق، جدت پسندی، ضمنی آفرینی اور ندرتِ اسلوب وغیرہ اس نوع کی اہم وجوہات قرار دی جاتی رہی ہیں۔ غالب کی مقبولیت کی ایسی وجوہات کا مجموعی طور پر جائزہ لینے کے لیے ان سب کو دو معوانات کے تحت جمع کیا جاسکتا ہے۔ ایک اسلوب دوسرے مواد۔ اور حقیقت یہ ہے کہ غالب کے منتخب اشعار اسلوب و مواد کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک خصوصیت بھی ہے جس کی طرف بالعموم توجہ نہیں دی گئی اور وہ یہ ہے کہ غالب کی شاعری میں ایسے ٹکری عناصر بھی ہیں جن کی ہر جہد میں جدید علوم کی روشنی میں بہ اندازِ فواہیت متعین کی جاسکتی ہے۔ ٹکری عناصر کا یہ مطلب نہیں کہ غالب نے قطعی نوعیت کا غنوص فلسفیانہ نظام مرتب کیا ہے۔ غالب کے ہاں اس معاملے میں قطعیت نہیں ملتی، بلکہ اُنہیں کسی حد تک گرنیٹ قرار دیا جاسکتا ہے۔ غالب کے کلام میں ہر طرف کے فلسفے بھی اسی لیے تلاش کیے جاسکے کہ قطعیت کے فقدان کی بناء پر ہر علم سے دلچسپی رکھنے والے ناقد نے اپنے علمی جھلک اس میں دیکھ لی۔ یوں غالب کے اشعار اس کی اپنی ہی ایک بہت خوبصورت ترکیب کے بموجب آئینہ نگار بننا قرار دیے جاسکتے ہیں۔

قطعیت کا فقدان کوئی عیب نہیں، صرف اس کا باعث انتشار و تکلیف ہے قطعیت کی
 صورت میں اقبال کی مانند ایک نظام فکر مرتب ہو کر دو اور دو چار جیسی بات بدصورت چل
 رہی جاتی ہے۔ گو اس سے توشیح اور تکذیب میں سہولت بھی رہتی ہے، لیکن ایک دن بہتے
 ہوئے حالات، نئے علوم اور نئے فلسفوں کی بناء پر ایسے فلسفے کا خاتمہ بھی ہو سکتا ہے۔
 غالب کا معاملہ اس کے برعکس ہے۔ اس نے ایک ذہنی شعور فرد اور بانٹنے نظر فکرا کی
 مانند زندگی کے بعض امور سے خصوصی دلچسپی تو ظاہر کی، ان کے بارے میں اپنے خیالات کا
 اظہار کیا مگر افکار کے منہم کسے تعبیر نہیں کیے اور نہ ہی احکامات صادر کیے۔ اس کی
 ایک وجہ یہ بھی ہے کہ غزل میں نظم کے برعکس ایمان و ایمانیت کی بنا پر اہل تو دو ٹوک
 بات نہیں کہی جاسکتی اور اگر کہی بھی جائے تو بالعموم جھپتی نہیں۔ نتیجے میں غالب کے کلام
 کی اس خصوصیت نے جنم لیا ہے جسے گریز پا سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ کیفیات کا گریز یا
 ہونا نفسیاتی اعتبار سے بے حد اہم ہے۔ تخلیق کار جب مائل تخلیق ہوتا ہے تو خود کو جب
 وارنگل، سرخوشی اور عالم کیف میں پاتا ہے۔ شاعرانہ دلیا لگی اور شاعرانہ جذبہ جیسے الفاظ
 ذہنی و قلمی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ یہ کیا ہے؟ لاشعور کا تخلیق لاشعور بقا تخلیق کار
 کی اس معصوم نفس کی کیفیت کو صرف صوفی کے جذب و مستی سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔
 تخلیق کار اور صوفی دونوں ہی اپنے آپ کو خود سے برتر ہستی کے حضور میں محسوس کرتے
 ہیں اس کی توانائی اور حشمت سے مسحور ہو کر رہ جاتے ہیں۔ تخلیق کار کی سانچلی لاشعور سے
 ہیئت جوتی ہے جبکہ صوفی کی روح تہلیات الہی سے۔ ایک کی تخلیق دوسرے کا کشف
 ہے۔ تخلیق کار جو کہ خود کو معاشرے کی ناسیاتی وحدت کی ایک اٹلی قسمت کر رہا ہے اس لیے
 وہ اس داخلی خلا کے سفر میں جو ہمتوں طے کرتا ہے اس کی نفسی واردات اپنے ہم چہلو
 کو شکر و ذہنی بالیدگی پاتا ہے لیکن صوفی کا معاملہ اس کے برعکس ہے اور دوسرے
 بقول سے

سزا قدم زبان ہیں جوں شمع گو کہ ہم
پر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتگو کریں

اور اس سے شاعر اور صوفی میں امتیاز کیا جاسکتا ہے۔

تخلیقی عمل جن نفسی عوامل اور لاشعوری محرکات کی بنا پر پیدا ہوتا ہے بلکہ کسی حد تک اس سے پُر نظر آتا ہے اس کی وجہ سے اشعار میں انکار ایسی قطعیت نہیں پیدا ہو سکتی۔ فلسفی انکو بذلیت پر غور و فکر کرتے وقت، عقل اور استدلال کی بناء پر اپنی ذات کو درمیان سے نکال کر ایک بلند استخوان سے زندگی کے حسن و قبح اور خود حسن کے حسن و قبح کے بارے میں فیصلے سنا کر خود کو اپنے فریضے سے سبکدوش مسمون کرتا ہے۔

صوفی بھی ادراک بذلیت کے عمل میں اپنے مادی وجود کی نفی کرتا ہے کہ اس کی دانست میں حیات اور ذات سے جنم لینے والی SENSATIONS کی شہیدہ سری حقیقت کے براہ راست ادراک میں رکاوٹ پیدا کرتی ہیں۔ اگر رکاوٹ پیدا نہ بھی کریں تو انحراف کا باعث تو یقیناً بنتی ہیں۔ یوں فلسفی اور صوفی کے طریق کار کی اساس "نفی ذات" قرار پاتی ہے۔ دصوفیا کا نظریہ: "نفی خودی" فلسفی اور صوفی کا ذات کو ایک طرح کی زنجیر سمجھ کر اسے توڑنے کی کوشش کو سمجھنا دشوار نہیں۔ نفی ذات اسے اس لیے ضروری ہے کہ اس سے وابستہ نفسی حادثات اور پھر ان واقعات کے پس منظر میں لاشعوری محرکات کے تہہ در تہہ سطعے زنجیر کی کڑیوں کی طرح ہوتے ہیں۔ بالفاظ دیگر حقیقت تک رسائی کے لیے فلسفی اور صوفی ایک ہی نقطے سے سفر کا آغاز کرتے ہیں۔ مگر دونوں کی اطراف جدا گانہ ہیں۔ ایک عقل و استدلال کو رہنا بنا تا ہے تو دوسرا کشف و وجدان کو۔ مگر مختلف اطراف سے شروع ہوئے حال یہ سفر آخر ایک ہی نقطے پر ان کا ملاپ بھی کر دیتا ہے اور عملاً حقیقت کی یہ قوس دائرے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ شاید اسی لیے بعض اوقات ما بعد الطبیعیات، جمالیات اور اخلاقی امور میں فلسفیوں اور صوفیوں کے ہاں غیر معمولی طور پر مماثلت نظر آتی ہے۔



اس تفصیلی پس منظر کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ حقیقت کے کھوج میں جھٹکنے والی تیسری ہستی یعنی 'شاعر' کا معاملہ ان دونوں سے قطعی برعکس ہے۔ کیونکہ شاعر ان کی طرح ذات سے فرار نہیں اختیار کرتا بلکہ ذات کے داخلی خلا میں سفر کرتا ہے۔ صوفی حیات کو یوں مروود جانتا ہے کہ ان کی شورش سے جو ابتباس اور دباہے جنم پتے ہیں وہ اس کی یکسوئی کو جذب اور جذب کو سستی میں تبدیل نہیں ہونے دیتے، لیکن شاعر کو ان سے خوفزدہ ہونے کی ضرورت نہیں کہ اس کے لیے تو حیات ہی حصول تجربات کا سب سے بڑا ذریعہ ہے۔ وہ ان سے دنیا کی بوتلمنی ہی کا اور اک نہیں کرتا بلکہ اسے ذہن میں محفوظ رکھتے ہوئے تصورات کے ذریعہ لبرقت ضرورت ان کی باز آفرینی پر بھی قادر ہوتا ہے۔ اسے ابتباس اور دباہوں سے بھی ڈرنے کی کوئی ضرورت نہیں، کیونکہ تخیل کی غلاتا نہ قوت کے ذریعہ وہ انہیں نئے سانچوں میں ڈھال کر نئے روپ ہی نہیں عطا کر سکتا بلکہ اسی تخیل کی امداد سے وہ ان کے انتشار میں ہم آہنگی اور ان کی کثرت میں وحدت پیدا کرنے پر بھی قادر ہوتا ہے اور یوں ابتباس اور دباہے اور ان سے جنم لینے والے اعصابی توازن کی سرکش لہریں جو فلسفی کے 'دھیان' اور صوفی کے 'گیان' میں غفل ہوسکتی ہیں، شاعر کے لیے ایک طرح کی غذا ثابت ہوتی ہیں۔ وہ 'مستند' کی مانند ہے کہ وہ لگ جود و صرول کو جھلا کر رکھ کر دیتی ہے خود اس کے وجود کی ضامن ہے۔ اسی لیے تو ایسے لائقاد و شعرا کی مثالیں مل جاتی ہیں جو اعصابی خلل کا شکار اور مریضہ درد جہانات

کے حال تھے اور اخلاق اعتبار سے دیوالیے ثابت ہوئے اور ایسے بھی جن کی سب سے بڑی قوت اور کمزوری جنس تھی۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے حیات کے پُر توجہ سفر کا سہل سے نظارہ دکھایا جبکہ اس کی تہ میں ڈوب ڈوب کر اُبھرے۔ دوسرے خرابوں سے غور و خوض رہے۔ انہوں نے ہنستے ہوئے خرابوں سے دامن بھر لیا اور نفس کی طرح نئے گیت کے ساتھ نیا جنم بھی دیا۔

جیسا کہ گوشہ سطور میں عرض کیا گیا، شاعر کا سفر ذات کے داخل غلا کا سفر ہے۔ یہ سفر خود سے شروع ہوا کہ لاخود تک جاتا ہے۔ اسی لیے اس کی کوئی منزل نہیں کہ لاخود کی ہر بہت منزل نہیں بلکہ سنگ نشاں ثابت ہوتی ہے۔ اسی لیے تخلیق کار اور تخلیق کے نفسیاتی مطالعہ کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اس نقطہ نظر سے غالب کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پیشتر یہ اساسی امر کسی طور پر فراموش نہ کرنا چاہیے کہ وہ اردو غزل کا شاعر تھا۔ غالب کے وقت تک اظہار کے ایک سانچے کے طور پر غزل سے بعض فنی تقاضے وابستہ کیے جا چکے تھے۔ مثنوی کے وزن میں بعض روایات راسخ ہو چکی تھیں۔ روایات کے ان دائروں سے باہر نکل کر آنے کی بعض شعراء نے بہت تو کھراں سے بناوٹ کی کوئی دوسری مکتا مکتا اسی طرح ابلاغ کے لیے بھی ہے

ہر چند جو مشاہدہ حق کی گنگو

بنتی نہیں ہے باد و ساغر کے بغیر

کے مصداق کچھ مسلمات تھے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ غزل گو کے لیے بعض الفاظ کے بل بوتے پر جذبات کی آہٹ سے عاری شاعری کرنے کے لیے ہر طرح کی سہولتیں میسر تھیں۔ شاعر کو دل کی بات کہنے میں بھی چھٹکے دیات اور مسلمات کو ملحوظ رکھنا ہوتا تھا۔ اس لیے بعض اوقات ایسا بھی ہوتا کہ نفسی روایات کی تیزی اور اس کی شدت ایسی چھ گریہ اور ساتھ ہی شاعر پر اس کی گرفت اتنی قوی ہوتی کہ ”مجھے تندی صبا سے بگھلا جائے ہے“ والی بات

ہر باتی اس لیے غالب (یا کسی بھی شاعر) کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ سیارہ ہمیشہ چھٹی لگا ہ
 رہے کہ یہ شعر رعایتی تو نہیں ؟ یہ معنوں میں دوجا تو نہیں بانٹا گیا اور یہ خیال تقلیداً تو نہیں
 ادا کیا گیا اور ان کے ساتھ ساتھ یہ کہ کیا اس شعر کی تاثیر محض الفاظ کی تشبیہ بازی تو
 نہیں ؟ اور یہاں تک کہ فنی چابکدستی کا پیدا کردہ تو نہیں ؟

اس منفی سیارہ پر بالعموم یہی شعر پورا اثر ہے گا جس میں شاعر مذہب سے مغلوب ہو
 جاتا ہے اور یوں شعر میں ایک خاص طرح کا وابہانہ پن آجاتا ہے۔ اس وابہانہ پن کے بے رنگ
 سے مزین جہنا چاہیے۔ بے ساختگی کا تعلق طرزِ اداس سے ہے جبکہ وابہانہ پن اس ذہنی ترنگ کا
 غماز ہے جو شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے یہ ذہنی ترنگ اور وابہانہ پن لاشعور کے
 اس جبر کا بھی مظہر ہے جس کے تحت فن کا تخلیقی عمل کے پروجے مراحل طے کر کے تخلیق کی
 صورت میں اپنا انجام پاتا ہے۔

غالب کی اہم ترین خصوصیت یہ ہے کہ وہ بیک وقت شعور کا شاعر بھی ہے اور
 لاشعور کا بھی۔ دوسرے فنوں میں اس کے ہاں عقلیت بھی ہے اور نفسی واردات بھی۔
 عقل کا اظہار اس کے تصویرِ فم سے ہوتا ہے جبکہ رنگیت، رنگ اور ایذا پرستی جیسے رجحانات
 لاشعوری محرکات کے ذریعہ اثر قرار دیے جاسکتے ہیں۔

نہ ہائے غم کو بھی اسے دل غنیت جانیے
 بے صدا ہو جائے گا یہ سادہ سنی ایک دن

غم نہیں ہوتا ہے آنا دوں کریش از یک نفس
 برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

ہوا جب غم سے یوں جسے تو غم کیا سرکھٹنے کا
 نہ ہوتا اگر بُدانتن سے تو ذرا تو پہ دھرا ہوتا

غیر حیات و بندِ غم اصل میں دو لفظ ایک ہیں
 موت سے پہلے آدمی غم سے نہایت پہلے کیوں

غم دنیا سے گر پانی بھی فرصت سراٹھانے کی
 فلک کا دیکھنا قریب تیرے یاد آنے کا

غم زمانہ نے بھاڑی نشا و عشق کی مستی
 و گرد ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے

غم اگرچہ باگسل ہے یہ بھی کہاں کہ مل ہے
 غم عشق گرد ہوتا غم روزِ سگار ہوتا

رنج سے غور گر جھوٹاں توٹ جاتا ہے رنج
 شخصیں کج پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

مذہب بالا اشعار میں غالب کے تصورِ غم کے جملہ پہلوؤں کا احاطہ ہو جاتا ہے ظاہر
 ہے کہ اشعار کی یہ ترتیب غالب کی نہیں، اس لیے ان اشعار میں تصورِ غم کا اگر ارتقا و نش
 ہوتا ہے تو یہ ترتیب کی بناء پر ہے۔ دہراصل غزل گو شعراء کے ہاں ردیف و اربابان

موقوف کرنے کے رجحان کی وجہ سے ٹھکری ارتقا کا سراغ لگانا بہت دشوار ہو جاتا ہے۔
 بہر حال پہلا شعر زندگی میں غم کی اہمیت واضح کرتا ہے۔ پہلا ہر یہ شعر روایتی سا معلوم ہوتا
 ہے۔ غم کے بارے میں جو انداز نظر ائمہ غزل میں مروج ہے اسی کی عکاسی معلوم ہوتی ہے۔
 لیکن شرف نظامی سے جائزہ لینے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ اتنا عاقبتی نہیں جتنا معلوم ہوتا
 ہے۔ بلکہ میزان کے اعتبار سے کسی حد تک اس مشہور شعر کے قریب پہنچ جاتا ہے۔

ایک جگہ ہے پر موقوف ہے ٹھکری مدفن

فوج غم ہی سہی نغمہ شادی نہ سہی

دوسرے مصرع میں تمام نغمہ ہی سہی کا پیدا کردہ ہے بلکہ پہلے شعر میں اے
 دل غنیمت جانے کا گھنٹا رہی ہے یہی ٹھکی تفسیر معلوم ہوتا ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ غالب
 کے ہاں غم کے بارے میں جو انفرادیت کا احساس اظہر نہایت تو اس کی اساس ایک مخصوص
 انداز نظر پر استوار ہے۔ دوسرا شعر میں زندگی میں غم کی کا بغیر مانیوں کے احساس پر مبنی
 ہے۔ یہاں زندگی کا انفرادی پہلو یعنی بندہ غم غالب کے قصہ غم کے تجربہ دی ارتقا کو خوبی
 سے آشکار کرتا ہے۔ وہ انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف سفر کرتے ہیں۔ پہلے مصرع کا
 'آنا دلی' دوسرے مصرع کا 'ہم' ہی ہے جو اپنے جوہر کے لحاظ سے ہیں ہے۔ گویا اپنی
 ذات کے حوالے سے غالب یہ بتا رہا ہے کہ برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کی اہمیت
 سے ہی فرد میں آنا دلی کی روش پیدا ہوتی ہے۔ سورج کا یہ اندازہ داتی قرار دیا جا
 سکتا ہے۔

گو تیسرا شعر احساس سے وابستہ احساسات شدید قسم کی جے سی (APATHY)
 کے خاتمہ میں لیکن اس کی تہہ میں وہی غم کو بطور حقیقت تسلیم کر لینے کا جذبہ موجزن ہے۔ غالب
 کے قصہ غم میں یہی شعر ہے جس میں عقلی رویے کو نفسی ادویات کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔
 پہلے شعر میں جو احساس زیر بحث تھا چوتھے شعر میں وہ ایک واضح تصور کی صورت میں

ساتھے آتا ہے۔ اب اس نے مکمل کر زندگی میں غم کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ غم میں حیات ہے، اس لیے اس سے مفر نہیں۔ جب اس سے عزیز بھن نہیں تو پھر جو غم کیلئے اور جو غم بھی ہو تو غلامِ ذلیت میں اس کی بھی تو اہمیت ہے۔

غالب کے تصورِ غم کی مثل اساس در اصل ۷۔۵ اشارے واضح ہوتی ہے۔ اُس نے غزل کی روایت میں پہلی مرتبہ غم روزگار کو غمِ عشق کے برابر درجہ دیا ہے نہیں بکدو یہ اعزاز کرنے کی جرأت بھی رکھتا ہے۔

”غمِ زمانہ نے مجاڑی نشاطِ عشق کی مستی“

غالب سے پہلے میر تقی میر نے بالخصوص اردو بعض دیگر شعرا نے بالعموم غم اور اس سے وابستہ کیفیات کی ترجمانی بہت کامیابی سے کیا ہے۔ غالب نے میر کے مقابلے میں اس موضوع پر فیتا بہت کم کیا۔ مگر جو کچھ کیا اس میں ایسا عقلِ زاویہ پنہاں تھا کہ ایک صدی خیر کے مادی جدیدیات کے تحت جنم لینے والے شاعرِ آزاد افکار کو ANTICIPATE ہی نہیں کر دیا بلکہ مشیرِ ترقی پسند شعراء کے مقابلے میں زیادہ شن اور خوبی سے کام بھی لیا۔ غالب نے غمِ روزگار کا بے سراسر ادنا نہیں دیا بلکہ اُسے غمِ عشق کے ساتھ دوسرے پڑے میں دکھا کر ہم وزن بھی ثابت کر دیا بلکہ حقیقت پسندی سے کام لیتے ہوئے اُس نے تو غمِ روزگار کو غمِ عشق پر فوقیت بھی دے دی۔

غالب نے چونکہ غم کے بارے میں عقلی رویہ اختیار کیا اس لیے اس نے اہم ترین فلسفیوں کے مانند زندگی کی اساس نہ تو مسرت پر استوار قرار دی اور نہ ہی حصولِ مسرت کو زندگی میں ایک نصب العین بنایا۔ ان کے برعکس وہ غم کی اہمیت تسلیم کرتا ہے۔ زندگی، اشیاء اور وقوعات میں اس کی کافرِ مانیوں سے نگاہیں نہیں چڑھتا بلکہ رخسے سے غم کو چھنے کی تمکین کرتا ہے کہ یہی طریقہ خطائیں آسان کر لے گا۔

بعض ناقدین نے شوہنار۔ جیسے فلسفیوں کے اسماء اور اقوال گنزا کہ غالب کے ہاں

ایک باخا بطر فلسفہ غم ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کے ہاں باتا عددہ فلسفہ نہیں تھا، البتہ اس کے ہاں زندگی کے بعض احوال میں سے غم کے بارے میں ایک عقلی رویہ ضرور تھا ہے۔ اس کے عہد کی غزل اور اس کے مسلمات کو پیش نظر رکھ کر دیکھیں تو یہ عقلی رویہ کسی نطنے سے کم نہیں۔

جدید نفسیات کا کوشش میں دیوانِ غالب کا مطالعہ کریں تو اس کے ہاں بعض خصوصیات ملتا بہت واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اس موقع پر اس امر کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ نہ تو غالب ایک انبارِ شخص تھا نہ ہی بطور خاص مرثیہ نگار و جملت کا حامل۔ اس لیے اس کی شاعری بعض جدید شعراء کے مانند مرثیہ نگار نفسیات کا عہد نامہ نہیں۔ اس کے نکھار اور خلوص کی دلیل یہ ہے کہ اس نے غزل کو نفسی ماحول کا آئینہ بنا دیا۔

غالب کی غزلوں میں رنگیت اپنے سیدے سادے مفہوم یعنی اُنفس ذات میں ہی نہیں ملتی بلکہ متب شیشے سے گوشتی شاعر کی مانند وہ کن رنگوں میں جھکتی ہے۔ وہ اپنے محبوب پر ناناں ہر یا اپنے جذبات کے بارے میں مبالغہ کرتے، وہ پُرانے عاشقوں پر طنز کرے یا حسن پر اپنی برتری ثابت کرے، وہ محبت کا عجب محبت سے چاہے یا لٹک کا مرثیہ نگار اظہار کرے یا بھر خالص تعلقی، ان سب مقامات میں جذبے نے جلا رنگیت سے پائی متفرق اشعار سے قطع نظر غالب کی بعض مسلسل غزلوں بھی خصوصاً توجہ جاتی ہیں اور یہ دو نظمیں تو خاص اہمیت رکھتی ہیں ان کے مطلع دستِ ذیل ہیں۔

(۱) ہر قدم دودنی منزل ہے نایاں مجھ سے

مری رفتار سے بھاگے ہیں یاں مجھ سے

(۲) باز بچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے

بہتا ہے شب و روز تما شامرے آگے

یہ رنگیت کے مطالعہ میں سرفہرست ان کی یہ مشہور غزل ہے۔ میرے خیال میں تو یہ

اُردو کی بہترین نرگس غزل ہے۔ مطلع اور مطلعِ درونِ ذیل ہیں :
 حُسنِ غزلے کی کٹاکٹل سے چٹا میرے لبہ
 بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے لبہ
 آئے ہے بیکسِ عشق پہ رونا غالب
 کس کے گھر جانے کا سیلاب بلا میرے لبہ

غالب کا شدید مرثیہ نہ رنگِ مدحوں سے نقادوں کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ میرے خیال میں اس کا میں رنگیت کی مدحی میں جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ نرگس کے لیے اول تو اپنی ذات کے دائرے سے نکلتا، اُلفتِ ذات کے بھنور سے چپکا رہا پانا ہی آسان نہیں لیکن جب وہ کسی اور سہتی میں اپنی ذات کی جھلک دیکھے تو پھر وہ چوٹکا اس سے اپنی ذات کی تعظیم کر لیتا ہے اس لیے اس کی محبت بھی دوایت کے نرگس جیسی ہو جاتی ہے۔ یعنی محبوب کو آئینہ تصور کرتے ہوئے اس میں اپنا ہی عکس دیکھتا ہے۔ لیکن محبوب بعض اوقات گزشت پرست کے وجود سے بڑھ کر اُلفتِ ذات اور اس سے وابستہ نفسی تسکین اور لاشعوری آسودگی کے لیے ایک اعلیٰ اور ارفع علامت کا ادب اختیار کر لیتا ہے چنانچہ غالب کا صریح ذیل شعر تحقیرِ نفس کے نرگس مفہوم کی خوبصورت ترین تشریح ہی نہیں بلکہ محبوب سے نرگس محبت کی اساس بھی مہیا کرتا ہے :

ہم کہتے ہر خود بین دلو آنا ہم نہ کیوں ہوں
 بیضا ہے بہت آئینہ سیمارے آگے

یوں بہت آئینہ سیمارے محبت و راصل اپنے آپ ہی سے محبت ہوتی ہے اس پر مستزاد ہے حُسنِ انتخاب کا احساس جو اور بھی آسودگی بخشِ نازت ہوتا ہے چنانچہ غالب کی رنگیت میں اپنے لیے محبوب کے وجود میں پیوگل کے لیے ایک مرکز تلاش کر لیتی ہے جو آگے چل کر دلکش وجد کا باعث بنتی ہے ذیل کے اشعار غالب جیسا نرگس ہی کہہ سکتا تھا :

کیوں مل گیا نہ تاپ رُخ یار دیکھ کر
 جلتا ہوں اپنی طاقت و دیار دیکھ کر
 دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پر رنگ آجائے ہے
 میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے
 ہم رنگ کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
 مرنے ہیں ولے اُن کی تنہا نہیں کرتے
 قیامت ہے کہ ہر دے مُدھی کا ہم سفر غالب
 وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

غالب کی انفرادیت اس میں ہے کہ اس نے شعور ہویا لاشعور ان کی تر جانی میں
 فن کار غالب کو بے بس نہیں ہونے دیا۔ اس لیے اس کی شعور کی شاعری محض فلسفہ نہیں
 اس نے نیو ملاتی بنے بنیر لاشعور کی شاعری کی۔

عام زندگی کے مانند فن میں بھی شعور کا معاملہ ٹیز میں کھیر جیسا ہوتا ہے۔ لاشعور محرکات
 کی صورت میں مائل پر عمل کر کے اظہار کرتا ہے اس لیے محرکات کی تحلیل و تشریح آسان نہیں
 ہوتی۔ یہ تو دور بادلوں سے بنتی گزرتی تصویریں جیسی صورت ہے کہ ہر ایک اپنے اپنے
 طور پر ان صورتوں کو معنی پہناتا ہے۔ غالب کے ہاں جن اشارے لاشعوری عوامل کا
 اظہار کرتا ہے ان کے اظہار میں فن کارانہ ضبط ملتا ہے۔ رنگ کے مریخا نہ احساس کی
 مانند کیفیات انبار میں ہی کیوں نہ ہوں لیکن ان کے اظہار میں کوئی انبار میلشی نہیں ملتی لاشعور
 رجحانات کا فن کارانہ اظہار چونکہ ترشح (ELIMINATION) کا باعث بنتا ہے۔ اس لیے
 فنکارانہ اظہار اور کامیاب اظہار سے تخلیق کار کی شخصیت بہت کچھ حاصل کرتی ہے۔ یوں
 شاعر کو ذات کے مزار کی ضرورت پیش نہیں آتی کہ اظہار ذات ہی سے وہ جذباتی کشاکش
 کے کس مدد تک نجات حاصل کر کے نفس آسودگی پائی ہے۔

غالب کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ نکتہ اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ وہ محض شاعر یا شعور
 نہیں تھا اس لیے اس کے تمام کلام کی نفسیاتی تشریح غلط ہی نہ ہوگی بلکہ اس سے اچھڑ کر
 نیا نچ گمراہ کن بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی اہم حقیقت ہے کہ جن اشعار میں
 وہ لاشعور کا شاعر نظر آتا ہے نفسیات کے تناظر کے بغیر ان کا درست مطالعہ ممکن نہیں۔ لیکن سب
 سے بڑی بات تو یہ ہے کہ غالب کے یہاں شعور اور لاشعور شام سویرے کی طرح گھٹنے ملے
 نظر آتے ہیں اور اس نے اسد اللہ خاں کو غالب بنایا۔

غالب خطوط کے آئینے میں

خطِ ولی جذبات و خیالات کا دوزنا مچر اور اسرارِ حیات کا صحیفہ ہے۔ اس میں وہ صداقت و خلوص ہے جو دوسرے کلام میں نہیں نظر آتا۔ خطوں سے انسانی سیرت کا جیسا اندازہ ہوتا ہے وہ کسی دوسرے سے ممکن نہیں ہو سکتا۔ (عبدالحق)

جب تک ادب سے لُحیات کا رشتہ استوار نہ ہوا تھا اس وقت تک خطوط کا ادیب کی شخصیت سے کوئی رابطہ نہ سمجھا جاتا تھا۔ وراصل ہماری قدیم تنقید اگر تکرر کے اشعار کو تنقیدِ ایسے با اصولِ علم کا نام دیا جاسکے، اور موجودہ امتدادی سائیر میں سب سے بڑا فرق ہی یہی ہے کہ اول الذکر صرف ادب کو پرکھتی تھی۔ اس کے نزدیک فن پارہ لکھار کی شخصیت سے ایک جداگانہ چیز تھی۔ وہ فردخت کی نوعیت جانے بغیر پھیل چکے گراں کے ذائقہ کے بارے میں اپنے تاثرات کے اظہار سے مطمئن ہو جاتی تھی۔ اس کا کام زیادہ سے زیادہ اس تنقیدی نگوں تک محدود رہتا تھا کہ کہنے والا کیا کہنا چاہتا ہے، کہنے میں کہاں تک کامیاب رہا اور کیا یہ کہنا چاہیے بھی تھا یا نہیں؟ شاید اس لیے ہماری قدیم تنقید عرونی مناقشوں اور فطنی مباحث میں الجھی رہی۔

تنقید کا اعیاء حالی سے ہوتا ہے۔ انہوں نے سب سے پہلے ادب معاشرہ اور ادیب کا

لے "فردخت کی نوعیت جاننے کے بعد پہلی کا اندازہ لگایا، شکل نہیں رہتا۔"

بہی متن "ریاضت" کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے ادب سے کسی مقصد کا مطالبہ کیا۔ ان کے یہاں "مچل" کے ساتھ ساتھ "دخت" کی نوعیت جاننے کا رجحان بھی غالب ہے اور اسی لیے انہوں نے "یادگار غالب" میں غالب کے کلام کی فنی خصوصیات کی وضاحت کے ساتھ ساتھ اس کی شخصیت بھی اجاگر کر کے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں انہوں نے خطوط سے بھی کام لیا اور یہ حالی کی بالغ نظری کا واضح ترین ثبوت ہے۔

ایثار اور اس کے ہم نوا ماہرین انبیات کے نظریات کی موٹے ادب اور مختلف التوا فنون لطیفہ انسانی انا کے اعتبار کی متنوع صورتیں ہیں۔ ان سے کئی لوگوں اور (خدا اور جوں) کو بھی اختلاف ہو سکتا ہے کہ ان کی تخلیق کا دس حصہ اس کی کتری سے مجبورت انا کی تسکین ہی کا ذریعہ ہی لیکن میرے خیال میں اتنا تو ہر ایک تسلیم کر سکتا ہے کہ ڈائری اور خطوط کی صورت میں ادیب کی انا، اس کی شخصیت کی اساس بننے والے انبیائی تار و پود اور لاشعری حوالے کا ایک حد تک بلکہ واسطہ انہاء ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ڈائریاں خطوط سے زیادہ اہمیت اختیار کر جاتی ہیں لیکن وہ بالعموم پرائیویٹ نوعیت کی ہوتی ہیں اور ڈائری سے ایسا ظاہر ہوتا ہے والا کسی صورت میں بھی ان کی اشاعت گوارا نہ کرے گا۔ اس لیے انہیں ادب سے خارج کر دینے کے بعد انسانی انا کی گہرائیوں میں جھانکنے کے لیے صرف خطوط ہی ذہنی جھروکے کی صورت اختیار کر سکتے ہیں۔

اقبال اور شبلی دونوں ہی نے طبعیہ بگم فیض کو خطوط سمجھے تھے ان سے ان دونوں کی شخصیت پسندے ڈاویس سے روشنی پڑتی ہے۔ مولانا شبلی کی تردادات لپ عشق ہیں ان خطوط سے قریب دی گئی ہے۔ اسی طرح جہان اقبال کے ذہن کے بھی کوئی نئے گوشے ان خطوط سے بے نقاب ہوتے ہیں۔ اگر کے خطوط اس کی شاعری کی فنی کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ اکثر خطوط اس شخصیت سے عادی ہیں جو ان کے کلام کی خصوصیت ہے بلکہ بعض خطوط تو اس قدر یاں میں گم ہوئے ہیں کہ انسان تصور ہی نہیں کر سکتا کہ یہ اس شاعر کے قلم سے نکلے ہیں جس کے کلام میں۔

شاہر معنی نے اور مصائب غلظت کا لحاظ!

الرحمن خطوط کا آئینہ وہ آئینہ ہے جس میں گھنے دلے کا کردار، نظریات، ماحول اور عصر کے بارے میں بہت سا مواصلہ ممکن ہے۔ ان میں تغیار خاطر قسم کے خطوط شامل نہیں کیے جاسکتے جو کسی کلمے میں نہ گھنے تھے۔ اور نہ کے تحت تابناک تر بننے والے خطوط ہیں اس زمرہ سے خارج کر دینے چاہئیں اور وہ خطوط میں جو شائع کرانے کی شعوری یا لاشعوری خواہش کا بنا پر سپرد قلم کیے جاتے ہیں۔ مدیران جہانگیر کے نام گھنے گھنے خطوط بڑی اچھی مثال پیش کرتے ہیں۔

غالب کے خطوط کا پہلا مجموعہ شروع ہندی ۱۷ اکتوبر ۱۸۶۹ء کو شائع ہوا تھا۔ اور اصل غالب شروع شروع میں اپنے خطوط کی اشاعت کے حق میں نہ تھے۔ شیخ محمد اکرام حیات غالب میں لکھتے ہیں:

”۱۸۵۸ء میں دہلی میں ہندوستانی شوزرائز اکبر آبادی اور منشی مرگوبال مفتہ مرزا کے اور دعوات چھپوانا چاہتے تھے۔ لیکن انہوں نے مخالفت کی اور یہ ارادہ ترک کر دیا گیا۔ اس کے دو تین سال بعد ۱۸۶۱ء میں چودھری عبدالمغفور مارہروی کو خیال آیا کہ مرزا کے خطوط ان کے نام آتے ہیں وہ اس قابل ہیں کہ انہیں شائع کر کے مرزا خاص و عام کمان کے پڑھنے کا موقع دیا جائے.... چودھری صاحب ابھی اپنا ارادہ پورا نہ کر چکے تھے کہ انہیں ان خطوط کا ایک ایسی مجلس میں پڑھنے کا اتفاق ہوا جہاں شش متا زعلی خاں مالک مطبعہ مہتابی موجود تھے۔ انہوں نے چودھری صاحب سے کہا کہ اگر وہ خطوط بنام تمہارے آئے ہیں اور تم نے سنے ہیں صحیح کہ تو میں ان کے انطباع کا بیڑہ اٹھاتا ہوں چنانچہ چودھری صاحب نے

ملکہ الفت کو اسی ضمن میں ایک تہا رتقات کے چھاپے جانے میں جباری خوشی نہیں ہے۔ لوگوں کی سی غصہ کر دے اور اگر تمہاری خوشی اسی میں ہے تو مجھ سے دو چہرہ تم کو اختیار ہے؟

ان خطوط کو جمع کیا اور مہر غالب اس مجموعہ کا تاریخی نام لکھا لیکن ابھی طباعت کی قربت نہ آئی تھی کہ منشی ماز علی نے سوچا کہ اگر مرزا صاحب کے رقعات مجموعہ صوفیوں کے نام ہیں وہ کجا اس مجموعہ میں شامل کر دیے جائیں تو اس مجموعہ کی قدر و قیمت بڑھ جائے گی۔ چنانچہ انہوں نے ان رقعات کی تلاش شروع کی۔ جسٹین اتفاق سے انہیں پتہ چلا کہ خواجہ غلام غوث بے خبر مرزا کی مدد سے ان کے رقعات جمع کر رہے ہیں اور انہوں نے ان رقعات کو بھی حاصل کر لیا۔ خواجہ غلام غوث بے خبر نے ۱۸۶۱ء سے خطوط جمع کرنے شروع کر دیے تھے اور چودھری عبدالغفور سرودا نے خطوط ان کے پاس پہلے ہی موجود تھے۔ لیکن اس مجموعہ کی طباعت اشاعت کوئی آٹھ سال کے بعد وقوع پذیر ہوئی۔ مرزا جو ۱۸۶۳ء سے ہی طباعت کے منتظر تھے، بے قرار ہو گئے اور بے خبر کو لکھا :-

”اوراں حضرت! وہ مجھ جیسے گھلا لنت یا چپے گلا یا لٹم۔ چپ چکا ہے تو حق التصنیف کی جتنی جلدی منشی ماز علی خان صاحب کی ہمت اقتضاکرے فقیر کو بھیجئے۔“

بیخبر کا امداد تھا کہ مجموعہ رقعات کے شروع میں مرزا کا اپنا دیا چپ ہو لیکن انہوں نے سزا نا اور بالآخر یہ مجموعہ مصنف کے دیا چپ کے بغیر منشی ماز علی خان کی اشاعت کے لیے بھیجا گیا۔ منشی صاحب نے بے خبر اور سرود کے مجموعوں کو یکجا کیا اور خود دیا چپ کر انہیں محمود ہندی کے نام سے شائع کر دیا۔ خطوط کے دیگر مجموعوں کی تفصیل درج ذیل ہے :-

اردو سنی، ۱۸ مارچ ۱۸۶۹ء رونات کے تین ہفتہ بعد، اس کا دور مراجعت ۱۸۹۹ء میں طبع ہوا اور پھر ۱۹۳۷ء میں نواب دام پور کو لکھے گئے تمام (غیر مطبوعہ) خطوط رقعات غالب کے عنوان سے شائع ہوئے۔

جب ہم غالب کے خطوط کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ بھرپور اور توانا شخصیت ہیں بلکہ میں چل جاتی ہے جس کا احساس غالب کے کلام پر بھی پایا ہے۔ اس کی جگہ ہم ایک فقیر

اور اپنا بک سے دوچار ہوتے ہیں جس کی پنڈلیوں پر وہ دم ہے تو پاؤں پر پھوڑے سے جو آن
 فنا و خون میں مبتلا ہے تو کل ضعفِ معدہ میں۔ جس کی نظر کمزور ہے اور ہاتھوں میں جھٹ
 اور جو بعض اوقات کمزوری کی بنا پر خطوط کے جوابات تک بھی خود نہیں کھینچ سکتا۔ بلکہ کسی
 اور سے کھمبات ہے جب ہم ان تحریریں کی تہ میں جاتے ہیں تو وہاں ہم کسی چیز پر سے بعض
 اور ملکی بوڑھے کی بھلے ایک فلسفی سے دوچار ہوتے ہیں، جو بکے پھلکے مزاج سے زندگی کے
 مہدی کھول رہا ہے جو زندگی سے شکست خوردہ ہونے کے باوجود بھی اس سے ہار نہیں ملتا
 بلکہ ہم رجائیت ہے۔ ایں رجائیت جو بعض اوقات مریضانہ معلوم ہونے لگتی ہے۔
 قنوطیت اور یاسیت کو جھکنا رہتا ہے مریضانہ اس سے میں نے یوں قرار دیا ہے کہ رجائیت
 غالب کی شخصیت کے عناصر ترکیبی میں سے نہیں بلکہ یہ تو تکناہِ زیست سے عہدہ برآ
 ہونے کے لیے منہ کا ذائقہ بدلنے والی کیفیت ہے۔ درخت سے خوشگرم ہو کر درخت ٹٹنے کی
 اس سی کو نفسیاتی اصطلاح میں دفاعی عمل سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ وہ نفسیاتی حالت
 ہے جہاں میں انسان دوسروں کا نشانہ مزاج بننے سے پہلے ہی اپنے آپ پر ہنسا شروع
 کر دیتا ہے۔ اسی لیے تو ہمیں بعض اوقات غالب میں تضاد بھی ملتا ہے۔ وہ انسان
 جو دوسروں کو مشورہ دے:

”کہیوں ترکِ لباس کرتے ہو۔ پہننے کو تمہارے پاس ہے کیا جس کو آنا ہو پیکو
 گے! ترکِ لباس سے قید ہستی مٹ نہ جائے گی۔ بغیر کھائے گزارا نہ ہوگا۔
 سختی و سستی، رنج و آرام کو بھراؤ کرو جس طرح ہو، اس صورت سے بہرہ ور
 گزارے جاؤ۔“

وہی انسان خود کو کئی جگہ موت کی دم عاتیں مانگتا تھا ہے ۔

غالب کے خطوط کے مطالعہ سے ایک چیز نمایاں طور سے تاری کے ذہن میں آتی ہے اور وہ یہ کہ غالب اپنی انفرادیت کے اظہار کی ہر ممکن طریقہ سے سعی کرتا ہے۔ اپنی وضع قطع خیالات، نظریات وغیرہ میں وہ سب سے نمایاں تر نظر آنے کا خواہاں معلوم ہوتا ہے۔ آج ہمارے پاس غالب کے بارے میں ایسا سوانحی مواد موجود نہیں جس سے ہم اس کی شخصیت کے عناصر تکمیلی اور اس کے لاشعری محرکات سے واقف ہونے کے لیے اس کی تحلیل نفسی کر سکیں اس لیے انفرادیت کے اس شدید رجحان کے بارے میں قیاساً ہی یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ اساساً بڑی کاپیادار ہنگامہ جس کی اساس احساس کمتری بنا کر تھا ہے۔ اسی ضمن میں یہ امر بھی ذہن نشین رہے کہ ان میں نسلی برتری کا احساس خاص شدت سے تھا ہے۔ وہ اپنی ناداری کو پر ادوں کی نسبت بددجا محسوس کرتے ہیں، ایرانی شاعروں کے علاوہ ہندوستان کے کسی فارسی گو شاعر کو براہ استثناء خسرو و خاطر میں ملاسنے سے مابعداً میں بیدل کا تہج، خاصاً منصفین اور اسلوب ————— سب کچھ خود کو دیگر شعراء سے ممتاز دیکھنے ہی کا تو ایک انداز تھا۔ اسی طرح جب اردو خطوط قریبی کا آغاز کیا تو اپنے باوہ اور ٹپ کی مانند اس میں بھی جدت پسندی سے اپنی انفرادیت منوانے کے لیے نئی راہ نکالی۔ اس کا دھڑلہ انہوں نے پہنچ آجنگ میں یوں کیا ہے :

”میرا طریقہ یہ ہے کہ جب خط لکھنے کے لیے قلم کا غذا آٹا آجوں تو مکتوب الیہ کو کسی ایسے لفظ سے جو اس کی حالت کے موافق ہوتا ہے پکارتا ہوں اور اس کے بعد ہی مطلب شروع کرتا ہوں۔ غالب، طاف کا پرانا طریقہ اور شکر و شکوہ شادی و غم کا قدیم رویہ میں نے بالکل اٹھا دیا۔“

سلطہ منشی شیر نرائی کو ایک خط میں لکھا ہے کہ غالب اسد اللہ خاں کھوسو یا مرزا اسد اللہ خاں —

ہما دیکھا لفظ و لفظی حال میں واجب اور لازم ہے :

بعض حضرات اس سے اتفاق نہیں رکھتے۔ لیکن اس سے غالب کی اہمیت اور ان کے خطوط نے جس طرح اردو شکر کو غیر شعوری طور سے سلامت کے راستہ کی طرف موڑا، پرکھ فریق نہیں پڑتا۔

غالب کی اردو خطوط اسی پختہ عمری کے دور سے تعلق رکھتی ہے۔ وہ ایک بلند پایہ شاعر کی حیثیت سے ملک کے کم از کم ایک طبقے سے خراج عقیدت وصول کر چکا تھا۔ زمانے کے گرم پڑ سے طبیعت میں ایک خاص طرح کا شہلاؤ اور سکون سا پیدا ہو چکا ہو گا۔ وہ ہر وقوعہ پر ایک بلند پایہ سے نظر ڈالنے کا عادی معلوم ہوتا ہے۔ یہ بلندی وہی ہے جو لا شعوری طور سے اس کی شخصیت کا ایک جزو بن چکی تھی۔ اپنی عظمت کے مثبت احساس نے اس میں ایک خاص طرح کی ذہنی بلندی پیدا کر دی تھی۔ غالب کے بعض خطوط پڑھتے وقت قید خانے میں زندگی کا آخری دن گزارنے والے سقراط کی یاد تازہ ہو جاتی ہے جو موت کو سامنے دیکھتے ہوئے غلطی و صداقت کے فتنے میں چر۔ زندگی اور موت کی گتھیاں سلجھا تا ہے۔ بیڑیاں اتار دیے جانے کے بعد وہ اپنے دوستوں سے یوں گویا ہوتا ہے:

”راحت اور الم ایک دوسرے کے محتاج تصور کیے جاتے ہیں۔ لیکن ان دونوں کا ایک دوسرے سے کچھ عجیب سا تعلق ہے۔ گو انسان میں یہ دونوں بیک وقت موجود نہیں ہوتیں لیکن ان میں سے ایک کے طلبگار کو بالعموم دوسری چیز بھی طلب

لے۔ اویس احمد اویس اس سے متعلق نہیں ان کی تحقیق کی رو سے خواجہ غوث بیخبر (۱۸۲۲ء - ۱۹۰۵ء) اس سلسلہ میں اولیت رکھتے ہیں۔ انہی نے غالب سے ۴ برس پہلے (۱۸۴۶ء) میں اسی طرز پر اپنا لکھا تھا: ”عمود ہندی“ میں غالب کے کئی خطوط ان کے نام ہیں۔ ان کے تعلقات بہت غمگین و معلوم ہوتے ہیں کیونکہ غالب نے انہیں اکثر جگہ قلم، پر و مرشد، حضور، قہر، مہابات، جناب، عالی، ہند، پرور، حضور، پر و مرشد وغیرہ القابات سے نوازا ہے (”تقسیمی“، ص ۱۳-۱۹)۔

کرتی چڑھتی ہے۔۔۔۔۔ اسی لیے تو ایک کے پیچھے پیچھے دوسری بھی آجود ہوتی ہے۔
مجھے اس وقت اس حقیقت کا تجربہ سما ہے۔ بزرگوں کے باعث محسوس ہونے لگا
وگھاب راحت میں تبدیلی ہو چکا ہے :

غالب سقراط کی مانند خالص فلسفی نہ تھا۔ لیکن اس کا مزاج ضرور فلسفیانہ تھا۔ زندگی اور
شاعری میں غالب کا خوشی کے بارے میں کچھ اس قسم کا خیال تھا۔ نہ ہو مرنے تو جینے کا مزہ کیا؟
وہ ہر شے اور موقع کو رغبت سے دیکھتا ہے۔ خوشی اس لیے اچھی کہ وہ غم کے بعد آتی ہے۔
یوں زندگی کا پیار موت اور فنا کے تصور سے جنم لیتا ہے۔ اسی فلسفیانہ رجحان نے اسے ذاتیت
کی بے شمار تلخیوں سے نجات دلا دی۔ اولاد کا نہ ہونا، اذیت کے بے قدری اور بے پیہ کی کمی
یہ غالب کے مستقل مسائل میں سے تھے۔ مگر غالب کی رجحانیت بسا اوقات اسے آنسو بہانے سے
روک دیتی ہے۔ غالب کے لہجے تلخیوں کو جھلانے کی سہی بھی ملتی ہے۔ مثلاً ایک جگہ لکھا ہے :

”وہ بریں کی عمر ہے۔۔۔ بریں عالم رنگ و لبو کی سیر کی۔ ابتدائے شباب میں ایک
مرشد کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زندہ دودھ سے منظور نہیں۔ ہم ماننے فسق و فجور
نہیں۔ پیو کھاؤ اور مزے اڑاؤ۔ مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی گھٹی جنرہ شہد کی گھٹی
نہ جنرہ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا وہ غم کہے جو آپ
نہ مرے۔ کیسے ناشک افغانی اور کہاں کی مرثیہ خوانی آٹا دہی کا شکر بجالاؤ۔
غم نہ کھاؤ :

ایک اور موقع پر مزاج کے اغلاز میں لکھا ہے :

”رمضان کا مہینہ روزہ کھا کھا کر کاٹا، آئندہ خدا و توفیق ہے۔ کچھ اور کھانے کو
نہ ملا تو غم تو ہے۔ بس صاحب احبب ایک چیز کھانے کو ہوئی اگرچہ غم ہی
ہو تو کیا غم ہے :

بعض اوقات غالب کی شخصیت سے اس رجحانیت اور مزاج کا چھکا اتر جاتا ہے تو

ہم غالب میں اگر ایک مرث بے پایاں غم جلوہ گر دیکھتے ہیں تو وہ سری مروت ایک طرح کی بے حسٹی سے مشابہ حالت ہے۔ غم اس لیے عسوس نہیں ہوتا کہ اس میں خوشی کا احساس پوری شدت سے محزون ہے بلکہ اس لیے کہ مرے سے احساس غم سے متاثر ہونے والی قوت ہی کند ہو کر رہ گئی ہے۔ مندرجہ ذیل خط میں غالب نے اپنی جو تصویر کشی ہے کیا وہ بے حسی کی مکمل ترین تصویر نہیں؟

”خجہ کو دیکھو نہ آنسو ہوں نہ مقید۔ نہ رنجور ہوں نہ تندرست، نہ خوش ہوں نہ ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ، بچے جاتا ہوں، باتیں کیے جاتا ہوں۔ روٹی روزانہ کھاتا ہوں۔ شراب لکھتے گا ہے پئے جاتا ہوں۔ جب موت آئے گی مروں گا۔ ڈھنگر ہے نہ شکایت جو تقریر ہے بے سیل حکایت“۔

یہ خط جس ذہنی حالت کا غائب ہے وہ سائگی کے مجروح ہونے پر دال ہے۔ جب فرد کا اردو میں دم تمسکین کی بنا پر گسٹ گسٹ کر دم توڑ دیں اور وہ اپنے ذہن کے ناخن خلعے میں ان کے دفن بنائے، پر عہد ہر جگہ تو اس صورت حال سے جنم لینے والے مختلف النوع تبدیلی میں سے ایک یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ خود کو حالات کے دھارے پر ایک بے بس تنگے کی مانند چھوڑ کر اپنے حال سے بے پروا اور مستقبل سے بے نیاز ہو جاتا ہے جس نفسی قوت نے خارجی لحاظ میں آندوئل اور تناؤں کے حصول کے لیے صرف ہونا تھا وہ باہر نکلنے کا راستہ نہ ملنے پر ویک بن کر انسانی سائگی کو کڑھ کرنا شروع کر دیتا ہے۔ یہ داخلی کشش انتہائی صورتوں میں اعلیٰ امتداد کی موجب بھی بن سکتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ غالب اس حالت کو کیسے پہنچے؟

اس سوال کے جواب کے لیے ہم ان کی سوانح عمریوں سے کم فائدہ اٹھا سکتے ہیں کیونکہ

بقول حالی وہ زمانہ کسی کی کرشمیل بائو گرافی لکھنے کا نہ تھا۔ اس معاشرے میں جہول وضع داری اور کاغذی مجہولوں میں شرافت ایک اہم قدر تھی۔ اس لیے کسی کے حالات زندگی لکھتے وقت شخصیت کی خامیوں اور کردار کے کمزور پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا جاتا تھا۔ اس لیے آج ہم صرف خطوط ہی کو دیکھ کر غالب کی شخصیت کے نہاں خانے میں تارکتے ہیں۔ جھکے بے کر یہ خطوط دیانت داری سے قلم بند کیے گئے ہیں۔ ان میں انانیت ہے مگر اپنے منہ آپ میاں شاعر بننے کا جہان نہیں۔ بلکہ غالب انانیت کے اظہار میں بھی اپنی انفرادیت کا ثبوت دیتا ہے۔ یعنی زمانہ جن افعال و خیالات کو بُرا سمجھ کر چھپاتا ہے، غالب نے ان کا مکمل کراٹھا کر رکھا ہے۔ غالب نے اپنے بچپن کا تذکرہ مکمل کر نہیں کیا۔ صرف کہیں کہیں اور وہ بھی غصے سے لکھ کر اڑانے اور ایسے ہی ایک اُدھ کھیل کا ذکر کیا۔ ماضی کے جس واقعہ کا تفصیلی تذکرہ کیا گیا ہے وہ ہے ان کا عشق!

غالب کو ایک سترم چٹہ ڈومنی سے عشق تھا مگر وہ جلد ہی اس جہان سے سدھاری۔ غالب کی یہ غزل اس ڈومنی کا مرثیہ بھی جاتی ہے۔

درد سے میر ہے تجھ کو بہر لاری ہائے ہائے

کیا جہول کلام حری غفلت شاری ہائے ہائے

اس عشق کو ہم جوانی کا جوش یا ایک شاعر کا اپنے تخیل محبوب کو آب و گل کی قید میں دیکھنا کہیں۔ مگر اتنا ضرور ہے کہ غالب پر اس واقعہ نے کافی گہرا اثر ڈالا ہو گا۔ ویسے بھی جوانی دلیلی کے عشق میں اگر دُعا بھی خلوس ہو تو وہ شخصیت کا انداز ہی بدل کر رکھ دیتا ہے۔ غالب کو اس کی شاعری بچا لے گئی اور لڑی وہ جذبات جن کی گھٹن کئی انبیاءِ الہیاء و جنم دے سکتی تھیں ان سب کا اظہار بیکر ذکرِ شاعری کی صورت میں ہوتا گیا۔ غالب کے کلام میں ہدایتی مضامین کے قطع نظر میں

عشق اور محبوب کا جنس کی بنیاد پر استوار ایک صحت مندانہ اور حقیقت پسندانہ تصور تھا جس پر وہ بھی شاید اسی ناممکن عشق کا عطا کردہ جو۔

اپنے عشق کے بارے میں یوں لکھا ہے اور اس خط میں رعایتِ نفسی سے عبارت میں حسن پیدا کرنا مقصود نہیں بلکہ غم کو ہنسی جنس میں اٹھانے کا اندازہ کار فرما ہے :

”بہشتی مثل دیکھے بھی غضب کے ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں اسے مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مثل بیچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو مار دکھا ہے۔ خدا ان دونوں دوسری اُن کے دوست کی عجب ہے اگر کبشتے اور ہم تم دونوں کو بھی کہ زخم مرگِ دوست کھلے بیٹھے ہیں مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے بالکل یہ کوچہ چھٹ گیا۔ اس فن سے بھی بگائے محض ہو گیا ہوں لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ مہل سکوں گا۔“

دارِ عشق تو اپنی جگہ برقرار اور محبوبہ کی موت نے غالب کی شخصیت کے تاویل و میں جو نفسیاتی رنگ آمیزی کرتی تھی وہ ہو گئی اور غالب اس کا حاوی بھی ہو گیا ہو گا۔ لیکن زنا کی قدس نامی کا احساس ایسا تھا کہ غالب دارِ عشق کی مانند اس سے اپنی علیٰ زندگی میں کسی طرح کا کھو تر نہ کر سکا آخری عمر میں تو خیر غالب کی کافی سے زیادہ عزت ہوتی تھی لیکن حبیبہ بیدل کا تہن کر رہا تھا تو اس زمانے میں لوگ مہرے شاعرین اچھے اندازِ بیان اور دلائل کار مضامین پر پستیاں کس دیا کرتے تھے۔ غالب کے کلام کو الہام اور اسے پیغمبرِ غلامِ سفر تو مرنے کے بعد کہا گیا۔ لیکن حیات میں تو اس کے کلام کا ہمیشہ ”استادِ پیشہ“ کی محاورہ گوئی سے موازنہ کیا جاتا تھا اور ظاہر ہے غالب کے دل پر کیا غور و فکر ہو گا لیکن یہی بات اس کے سر پر بٹائے دھام کا تاج رکھ گئی۔ کیونکہ اگر اس نے بھی زمانہ کی روش کے مطابق محاورہ گوئی ہی کو معیارِ شاعری کہا ہوتا تو آج اس کا کلام متذرع کی بدترنی اور

ظہن کے رچے ہوئے شعور سے معرعاتِ عصری رجحان اور غالب کی انفرادیت کی کشمکش میں، غالب کی نظر میں، جیت نامہ کی ہوتی ہے۔ اور غلط ہے کہ اس چیز کا احساس خود غالب کو نہ ہو سکتا تھا۔ اسی لیے اس نے اکثر خطوط میں کچھ ایسے خیالات کا اظہار کیا ہے :

”ہر شخص نے بقدر حال ایک ایک تدبیرانہ پایا۔ غالب سوختہ اختر کو ہنر کی داد بھی نہ ملی“

”تموڈی رہی، اچھی گزری۔ اچھی گزر چلے گی۔ میں تو یہ کہتا ہوں کہ عرفی کے قصائد کی شہرت سے عرفی کے ہاتھ کیا آیا جو میرے قصائد کے اشتہار سے مجھ کو فتنے ہو گیا“

”نبائی اس معرض میں نہیں بھی تیرا ہم طالع اور ہمدرد ہوں۔ اگرچہ یک فتنہ ہوں مگر مجھے اپنے ایمان کی قسم میں نے اپنے انعم و نفع کی داد بہ اخلاذہ ایست پائی نہیں۔ آپ ہی کہا اور آپ ہی سمجھا“

”ایک کم ستر ہیں دنیا میں رہا اور اب تک کہاں رہیں گے۔ ایک اردو کا دیوان ہزار بارہ سو بیت کا۔ ایک فارسی کا دیوان دس ہزار کئی سو بیت کا۔ تین رسالے نثر کے یہ پانچ نئے مرتب ہو گئے۔ اب اس کا کیا کموں گا۔ مدح کا جملہ غزل کی داد نہ پائی۔ ہرزہ گوئی میں عمر گزارائی“

خطوط میں ایسے خیالات کا اظہار اور بھی کئی مواقع پر ملتا ہے۔ غالب داد کا مستحق ہے کہ اس نے ہر بات صفا کی اور بے باکی سے کہہ دی۔ طبع کاری اور تصنیف پنی جو اس نڈال پذیر معاشرہ کی خصوصیت تھی غالب اس سے اپنے خطوط میں ہمیشہ دامن بچا جاتا ہے۔

زمانہ کہ بے قدری کا تذکرہ اور بھی کئی طریقوں سے کیا جاسکتا تھا۔ لیکن غالب بلا واسطہ قسم کے طریقہ انہار سے کام لیتے جوئے خط میں فائری ایسے بے تکلفی بھر دیتا ہے اور یہ اس بے پایاں اعتماد کا نتیجہ ہے جو غالب کو اپنے احباب پر تھا۔ ورنہ ہر انسان اس بے باکی سے اپنے خیالات اور افادات کا تذکرہ نہیں کر سکتا۔ اسی لیے غالب بعض اوقات غزلات کالمات ہٹا کر ہیں اپنی شخصیت کے بعض ایسے پہلوؤں کا بھی جب تک دکھا دیتا ہے کہ ہم حیران ہو کر سوچتے ہیں۔ ایسا بھی ہو سکتا ہے؟

اس کا اندازہ اس طویل اقتباس سے ہو سکتا ہے:

”میاں خدایے میں توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و لذت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی اپنے آپ کو فریاد کر رہا ہوں۔ جو دیکھ لے بچتا ہے کہتا ہوں کہ غالب کے ایک اور حق لگی۔ بہت اتنا اتنا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی دان ہوں۔ آج وعدہ دیکھ سیرا حباب نہیں ہے۔ اب تو قرض داند کو جواب دے۔ بچ تریوں کہ غالب کیا مرا جی طہد مرا۔ جڑا کا فرما۔ ہم نے اندھا و تنہیم حیا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام علاء و عرش نشیں خطاب دیے ہیں۔ چونکہ یہ اپنے آپ کو شاد و مہم و خوش جانتا تھا، اس لیے سقر مقرر اللہ ہا ویر ناویر یہ تحریر کر رکھا ہے۔ آئیے نجم اللہ بہادر ایک قرض مارا اگر بیان ہاتھ میں اور ایک قرض دار مہرگ سارا رہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں، اچھی حضرات اناب صاحب، اناب صاحب کیسے اللہ خاں صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا ہے حشری جہدی ہے۔ کچھ تو اس کو کچھ تو بول بول بولے کیا ہے، بے غیرت، کوٹھی سے شراب گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، امیرہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیا جاتا ہے۔ یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دیا گیا؟“

یہ خط ہمارے سامنے سوالیہ نشان بن کر آتا ہے کیا غالب وہ حقیقت (مقبول حال) "حیرانی ظریف" تھا، یا یہ حرارت، جیسے کہ میں گوشہٴ سطور میں بیان کر آیا ہوں بعض ایک ذہنی عمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ غالب نے بعض دیگر خطوط میں قرض کے معاملے کو انہی میں اڑا دیا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ غالب ایسا حساس فکرا، زمانے میں اپنی انفرادیت پر برقرار رکھنے والا اور عزت نفس کا حامل رُسِ نادرہ۔ قرض اور اس کے نتیجے میں بعض بد مزگیوں کو عام زندگی میں ہمیشہ خطوط کی مانند۔ ہنسی خوشی میں ڈالنا رہتا تھا؟ ذاتی طور پر مجھے تو اس سے اتفاق نہیں۔

غالب نے خود کو مزید تصور کر کے آپ اپنا تاشائی بننے کے جس رجحان کا ذکر کیا ہے وہ انصاف دانوں کے لیے نئی بات نہیں، یہ وہی ذہنی حالت ہے جو اتنا پسندائے مثالوں میں "تقسیم شخصیت" کی مسست پر منتج ہوتی ہے۔ ایسی چوڑی تنصیوت میں جلنے بغیر اس کی سیدھی سادی تا مل اور خیر ریضانی صورت کو لیں سمجھا جاسکتا ہے کہ جب فرو کی ذات اور اناتلاری ہارلے سے ٹکرانے کی سکت نہیں رکھتی یا اس کے تقاضوں سے طریق اسن ہمدہ برائیں ہو سکتی تو ذہن گریادہ حصول میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ ایک حصہ جو غارت سے اپنا مابلرہ کھتے ہوئے اسے تسخیر کرنے کی دمن میں لگا رہتا ہے اور دوسرا وہ جو ہر طرف کی ہمدہ ہمد اور اس کے تناٹک سے ہاتھ دھو کر لاشوں کی محرکات کے زیر اثر پہلے حصے سے دور ہوتا جاتا ہے۔ لیکن گریا ذہن میں خادہ جنگلی سی شروع ہو جاتی ہے۔ کبھی ایک حصہ شروع پر مادی جتلبے تو کبھی دوسرا غالب کی مانند بہت سے فن کار اور حساس اصحاب اس کیفیت سے آشنا میں گئے۔ بڑھک کی مثال اس سلسلے میں بہت نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی خود نوشت سوانح عمری (MEMOIRS, DREAMS AND REFLECTIONS) اس لحاظ سے بہت دلچسپ کتاب ہے کہ اس

میں ایک فنکار کی سائیکس کی نشروں کی بڑی خوبصورتی اور نفسیاتی صداقت سے تصویر کشی کی گئی ہے۔ اس میں اپنے بچپن کے حالات کے ضمن میں اس نے لکھا ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو دو حصوں میں منقسم سمجھتا تھا۔ ایک اچالو کا تھا جسے سب جانتے اور پہچانتے تھے، دوسرا لڑکا تھا جسے وہ خود ہی جان سکتا تھا۔

غالب کا یہ خط بھی اسی نفسیاتی حالت کا غماز ہے جس میں فرد کا ذہن دو حصوں میں بٹ جاتا ہے۔ ایک وہ حصہ جس کی قرض خواہ بے عزتی کر رہے ہیں اور دوسرا طعن و تشنیع سے کام لینے والا۔ اور یہ شدید ذہنی کشمکش کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

ایک اور خط سے غالب کی شخصیت کا ایک الٹا اور چوکا دینے والا پہلو ہمارے سامنے آتا ہے۔ غالب خود کو خوش سمجھتا ہے۔ غالب جیسا انسان اور فنکار جس اور ہم کا تشکا ہو سکتا ہے، کیا یہ تعجب غیر نہیں؟ لیکن اس کا کیا علاج کرایا جاسکتا ہے؟ لکھا ہے :

”علامہ الدین خان تیری جان کا قسم میں نے پہلے لڑکے کا اسم تاریخی نظم کر دیا تھا وہ لڑکا نہ جیا۔ مجھ کو اس سے دم نہ گھیرا کہ میری خوش طالعی کا تاثر مٹتی کہ میرا محدود جیسا نہیں نصیر الدین حیدر شاہ اور احمد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیے۔ واحد علی شاہ تین قصیدوں کے تحمل ہوئے پھر نہ سنبھل سکے جس کی مدح میں دس ہیں قصیدے کہے گئے، وہ عدم سے بھی پرستہ جاپنجا بیا صاحب کو بائی خدا کی۔ میں نہ تاریخ ولادت کہوں نہ تاریخ نام نہ صنفیوں کا۔“

خود کو مغفوس کہنے کے رجحان کی وجہ دریافت کرنی مشکل ہے۔ کیونکہ اس خط سے یا کسی اور سے اس مسئلے پر کسی طرح کی بھی روشنی نہیں پڑ سکتی۔ میرے خیال میں تو اندازاً اس کا وجہ قرار دی جاسکتی ہے۔ ظاہر ہے ناکامی کا کسی نہ کسی کو تو ذمہ دار ٹھہراتا ہی ہوا قسمت، حالات، آسمان یا خوش قسمت، کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ ویسے اس خط سے یہ واضح طور

سے نہیں معلوم ہو سکتا کہ طوف غالب بھی خواست کے اس وہم کا باعث کلام کی نامتبریت
کو مشہور تھا لیکن انسانی شخصیت کی تشکیل اور انسانی ارتقا کا عمل بے حد پیچیدہ ہے۔

غالب کے لیے موت اہم ہی نہیں بلکہ اچھا خاصا مراقبہ معلوم ہوتا ہے۔ اس بارے
میں حتیٰ طوف پر یہ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ احساس محض بڑھاپے کا پیدا کردہ ہے یا بعض نفسیات
بیچیدگیوں کی بنا پر شخصیت کے لیے ایک مستقل محرک نقصان دہ رجحان کی حیثیت رکھتا تھا۔ فرانڈ
کی بھی یہی حالت تھی لیکن اسے اس کی نفسیات ذاتی نے بچا لیا۔ اس کے بعض سوانح نگاروں
کے خیال میں جبلت مرگ کا نظریہ دراصل جن جن کرداروں پر مسلط رہنے والے احساسات
کو ذہن میں مقید کرنے کا ایک انداز تھا۔ ہم فرانڈ کی اپنی اصطلاح میں اسے ارتقا کے
تعبیر کر سکتے ہیں۔ خود فرانڈ نے اپنے بعض خوابوں کے تجزیے سے بھی موت کے خوف کی
وضاحت کی تھی۔

بدقسمتی سے ہمارے پاس نہ تو غالب کے خواب ہیں اور نہ ہی کوئی اور شواہد اس لیے
خطوط جس طرف اشارہ کریں اسی طرف جانا پڑتا ہے۔ آخر عمر میں غالب بیاری اور مالی
حالات کی بنا پر خاصا پریشان تھا۔ اپنے کلام میں موت کا ایک صحت مند فلسفیانہ تصور
رکھنے والا شخص اپنی موت کی گھڑیاں ہی نہیں گنتا بلکہ دموں کی مانند پیشین گوئی بھی کر سکتا ہے۔
ایک خط میں لکھا ہے :

”آپ جانتے ہیں کہ کمال یاس مقتضیٰ استغفار ہے بس! اب اس سے زیادہ
یاس کیا ہوگی کہ باامید مرگ جیسا ہوں اس سے کچھ مستثنیٰ ہو چلا ہوں۔ دو
دھائی برس کی زندگی اور ہے ہر طرح گزر جائے گی۔ مانتا ہوں کہ تم کو ہنسی

اُسے لگا کر یہ کیا کتاب ہے۔ مرنے کا نادمہ کون بتا سکتا ہے چاہے الہام کیجے بچے
ادہم کیجے ہیں بریں سے ایک تعلقہ لکھو لکھا ہے۔

من کہ باشم کہ با وداں باشم

چوں نفیری فائد و طالب مُرد

در بگویند در کدامی سال

مُرد غالب بگو کہ "غالب مُرد"

اب ۱۲۷۵ھ ہے۔ غالب مرد کے ۷۷ سال بنتے ہیں۔ اس عرصہ میں جو کچھ مسرت پہنچی

ہے پہنچ لے ورنہ پھر ہم کہاں؟

آخری سفر میں جو حسرت کوٹ کوٹ کر بھری ہے اس سے قطعاً نفیرہ امر یہی باعث
دلچسپی ہے کہ یہ تاریخ وفات ملک الموت کو پسند آئی کیونکہ پھر لکھا ہے:

۱۲۷۷ھ میں نہ مرنا صورت میری مگذیب واسطہ تھا بگر ان تین بریں میں نہ رہنے

مرگ نو کا مزہ چکستا رہا ہوں حیران ہوں کہ کوئی صورت زلیت کی نہیں، پھر

کیوں جیتا ہوں۔ دوح میرے جسم میں اب اس طرح گھبراتی ہے جس طرح

طائر قفس میں کوئی شخص، کوئی اختلاط ————— کرنی چاہے کوئی مجمع مجھے

پسند نہیں کتاب سے نفرت، شعر سے نفرت، جسم سے نفرت، دوح سے نفرت۔

یہ جو کچھ لکھا ہے بے بالندہ؟

اب اس پیش گوئی کے پچ نہ ہونے کی بھی ایک وجہ ہو سکتی ہے کہ انسانوں

اور ملائکہ مانند خدا کو بھی فنکاروں سے دشمنی ہے۔

غالب کی نرگسیت

تافیر دلیف کی پابندی کے ساتھ ساتھ دو مصرعوں میں جوڑے سے بڑے مضمون کو کو دینے کی بنا پر غزل کو غالب کے الفاظ میں ”گلے“ قرار دیا جاسکتا ہے لیکن بعض اوقات کاسیہ الجملہ میں رکاوٹ کا باعث بننے والی یہ پابندیاں ایسی نفسیاتی اہمیت کی حامل ثابت ہوتی ہیں کہ غزل سے شاعر کے نفسی رجحانات کی کئی تقسیم کا دعویٰ نہ کرتے ہوئے بھی بسا اوقات اسے سمجھنے کے لیے لکھنا اشاریہ کی صورت یقیناً اختیار کر رہتی ہیں۔ اسی لیے تو قلی طلب شاء سے لے کر عبیدہ بدر میں فراق تک ہر انفرادیت پسند غزل گو کے اشعار میں نفسی اہمیت کے لیے اشارہ مل جاتے ہیں جن سے اس کی شخصیت کے بعض ایسے پہلوؤں کو بھی سمجھا جاسکتا ہے جن کی طرف قدیم تذکرہ نگاروں یا عبیدہ نقادوں کی نگاہ نہ گئی تھی۔

غزل میں تافیر کی پابندی کے خلاف بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، دکھا جا رہا ہے اور مزید لکھا جائے گا۔ یہ تمام اعتراضات غلط نہیں قرار دیے جاسکتے اور نہ اس مضمون میں اس خراسی مسئلہ کے تمام فنی پہلوؤں کا احاطہ ہی مقصود ہے۔ میں صرف تافیر کی نفسیاتی اہمیت ابھر کرنا چاہتا ہوں کیونکہ میں سمجھتا ہوں کہ غزل کے اشعار تافیر ہی کی بناء پر نفسیاتی اشاریہ کی صورت اختیار کرتے ہیں۔ تافیر پر غالباً سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ اس میں شاعر کا خیال تافیر کے تابع ہر گز نہیں ہے لیکن میری فہمیت میں اسی سے تافیر کی نفسیاتی اہمیت جنم لیتی ہے۔ کیونکہ غزل کی تخلیق میں شاعر کا ذہن تلامذہم خیالات کے اصول کے تحت کام کرتا ہے۔ تلامذہم خیالات اہم

نظریاتی مباحث میں سے ہے اور اس کی بس چوڑی وساحت کیے بغیر اتنا ہی جاوینا کافی ہے کہ وہیپ سے وہیپ جلنے کی مانند ایک خیال سے دوسرے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ ایک خیال سے دوسرے خیال کا جھم لینا لاشعوری عوامل کا مروجہ منت ہوتا ہے۔ ناآسودہ خواہشات اظہار کیسکین کے لیے فوق الہا (SUPER EGO) کی آنکھ بچا کر شعور کے چہرہ و داندوں سے فوقاً فوقاً جھانک لینے ہی پر اکتفا کرتی ہیں۔ مگر شعور اور اس کے پہرے ہاں ہمہ سمت ہیں لیکن ییذا آسودہ خواہشات خرابوں، ظلم اور زبان سے غلط الفاظ کے ٹھیک پٹنے اور ایسے ہی بلکا ہرے منظر طریقوں سے سامنے آتی رہتی ہیں۔ اس اصل کو مد نظر رکھتے ہوئے پہلے تحلیل نفسی کے حامیوں اور بعد ازاں فریڈنگ نے آزاد تکلزام (FREE ASSOCIATION) - کراچی معاہداتی تکنیک میں کافی سے زیادہ اہمیت دی۔ بلکہ فریڈنگ نے تو اس پر ایک مفصل کتاب بھی لکھی۔

عمل تخلیق بظاہر غیر پیچیدہ معلوم ہوتا ہے خصوصاً آمد کی صورت میں تو یوں لگتا ہے گویا شمر پہلے سے ہی ذہن میں موجود تھا۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ غزل گویا کوئی ہمیں فنکار، مصروف تخلیق ہوتا تو اس کی تمام نفسی توانائی فکری قوتوں کے ساتھ مل کر ایک نکتہ پر مرکوز ہوتی ہے۔ اور نفسی میلانات ایک خاص افلاذ سے شعور کو اپنے رنگ میں رچنے کے لیے مہی کنان رہتے ہیں اور پھر لاشعوری عوامل ان سب پر متزاہد ایسے سب مل کر اس اعصابی تناؤ پر منتج ہوتے ہیں جو صرف کلاب تخلیق ہی سے آسودگی پا سکتا ہے اسی لیے تخلیق کے وقت ادیب اور فنکار بعض اوقات جس ذہنی کرب اور بد حالی اذیت سے دوچار ہوتے ہیں اسے صرف بچہ کی پیدائش ہی سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ بچہ کی موضوع کی خاطر خواہ انجام وہی کے بعد وہ کسی ماں جیسا ہی سکون اور فرح محسوس کرتے ہیں۔ جس طرح ماں اپنے بچہ کی درجہ بندی نہیں کر سکتی، اسی طرح ادیب اور فنکار بھی بالعموم اپنی تخلیقات میں سے کسی ایک کو دوسری پر ترجیح نہیں دے پاتا۔ لیکن تخلیق کی اس کے علاوہ

ایک صحت اور صفا ہے۔ اس صحت میں بعض اوقات تخلیق کار خود کو ایک خاص طرح کی خود فراموشی اور ارتقا کی (SUBLIMITED) حالت میں پاتا ہے۔ ایسی حالت جسے سوفیا کے جذب اور مستی سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ صوفی اپنے سامنے ایک اعلیٰ اور ارفع ہستی (خدا) کو محسوس کر کے خود فراموش ہوتا ہے اس طرح شاعر بھی لاشعور سے بہت ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہر دو کیفیات نفسیاتی اہمیت کی حامل ہیں۔

یہ تفصیلی تجزیہ اس لیے مزوری تھا کہ نگار نے غزل نے کئی شاعروں کے لیے نفسی بھیج کا کام کرتے ہوئے ان سے ایسے اشعار اکرا لئے جن سے آج ہم ان کی شخصیت کے بارے میں بہت کچھ جان سکتے ہیں۔ قلی قلیب شاہ اولیٰ، میر، غالب، رحمن، حسرت، افران وغیرہ کی غزلوں میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جنہیں نفسیاتی اشاریہ قرار دیا جاسکے۔

غالب کے بغیر شخصیت نگاروں نے اس کی انفرادیت پسندی، عزت نفس، جدت پسندی وغیرہ کا خصوصی تذکرہ کیا ہے۔ اگر ان اور اس نرس کے دیگر شخصی رجحانات کو کسی ایک نفسیاتی اصطلاح سے ظاہر کرنے کی کوشش کی جائے تو میرے خیال میں "رنگیت" سے بڑھ کر اور کوئی موندوں اصطلاح ملے گی۔ کیا بھی نکلا رہدایت کے رنگس کی مانند اپنے ہی فن کو آئینہ بنا کر اس میں اپنا عکس میل دیکھنے میں غور رہتے ہیں؟ کیا فن میں رنگیت کا انحصار یا تسکین قادی کے لیے مفید ہے یا غیر مفید؟ اور کیا یہ رجحان جذبات، عذو صحت مند بھی ہے؟ یہ اور ایسے ہی دیگر سوالات دلچسپ تو ہیں لیکن ان کی تفصیلات میں جانا اس مضمون کے موضوع سے خارج ہے۔ اس ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ اگر صرف شاعر کے کلام سے کوئی مخصوص نفسی کیفیت (مثلاً رنگیت ہی) جھکتی ہو تو اسے شخصیت کا مستقل رجحان قرار دینے میں حلیہ بازی سے کام لیتے ہوئے مبالغہ مادی یا دیگر قابل حصول غار جی شواہد سے بھی استفادہ کرنا چاہیے۔ گوہار کا قدیم شعراء کے بارے میں نفس اہمیت کا مواد۔ جیسے خطوط، ڈائری یا خود نوشت سوانح حیات۔ بالعموم دستیاب نہیں اس لیے جو شعراء بہت مواد ہے اسے ہی زیادہ سے زیادہ

کام میں لانا چاہیے۔

نفسیاتی دریافتیں (مقاصد کے لیے کسی دلیان کا مطالعہ کرتے وقت غزلیوں کی تاریخِ تحریر سے لاعلمی نفسی مطالعہ میں سب سے زیادہ رکاوٹ بنتی ہے بلحاظِ ردیفِ حریفِ تہی کی ترقیبِ زمانی نہیں اور جب تمام غزلیں ردیف کی لڑی میں پرو دی جائیں تو ان سے کسی شاعرِ جذبہ کے آغاز اور تمدنِ ازل یا انحطاط کا اندازہ لگانا ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہ وضاحت اس لیے مزوری تھی کہ اس مضمون ایسے کسی بھی نفسی مطالعہ میں حالاتِ ذہنیت اور خصوصیت سے مخصوص اثرات کے حامل نفسی حوادث کی روشنی میں جب تک کلام کا تجزیہ نہ کیا جائے اس وقت تک اخذ شدہ نتائج کے ادنیٰ لحاظ سے دلچسپ ہونے کے باوجود ان کی نفسی صداقت کی قسم نہیں کماٹی جاسکتی۔ لیکن میں فن کا دسکے پیچیدہ ذہن اور پیچیدہ تر شخصیت کا نفسیاتی مطالعہ آسان نہیں ہوتا لیکن جب شاعر اور نقاد میں ایک صدی حامل ہر تو یہ کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔

غالب کا معاملہ بعض اور شعراء کی مانند اتنا مشکل نہیں۔ اس کی زندگی اور فن کے بارے میں قابلِ اعتماد تصانیف کے علاوہ خود اس کے خطوط بھی موجود ہیں۔ یہ خطوط نفسیاتی لحاظ سے ایک ایسے آئینے کی صحت اختیار کر لیتے ہیں جس میں اس کی شخصیت کی کئی جھلکیاں دکھائی جاسکتی ہیں۔

غالب کے خطوط کے مطالعہ سے ایک چیز نمایاں طور سے قاری کے ذہن میں آتی ہے اور وہ یہ ہے کہ غالب اپنی انفرادیت کے اعتبار کی برعکس طریقہ سے سنی کتاب ہے۔ اپنی وضعِ قطع، خیالات، نظریات و عزیز و می غالب سب سے نمایاں نظر آنے کا خواہاں معلوم ہوتا ہے۔ آج ہمارے پاس غالب کے بارے میں ایسا نفسی مواد موجود نہیں جس سے ہم اس کی شخصیت کے عناصر ترکیبی اور اس کے لاشعوری محرکات سے واقف ہونے کے لیے اس کی تحلیل نفسی کر سکیں۔ اس لیے انفرادیت کے اس شدید رجحان کے بارے میں قیاس

کے دہائی اور بکھرے مضامین سے ہٹ کر ہیں۔ واقعی اس کے دل دادہ زمین کا معاملہ کھول کر دکھا دیتے ہیں۔

اس موقع پر اس امر کی وضاحت لازم ہے کہ غالب کے تمام کلام ہی کو نرگس نہیں قرار دیا جاسکتا اس کا مزاج فلسفیانہ تھا اور اس نے زندگی اور اس کے مسائل پر فلسفیانہ انداز سے ہی نہ سوچا بلکہ نظم کا تو باقاعدہ فلسفیانہ تصور بھی مناسب ہے۔ اسی طرح کچھ تصوف بھی ہے۔ مگر وہ ہمارے شعر گفتن ہی سے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس کے رنگ نگار کلام پر صرف نرگسیت کا لیل چپا کر کے اپنی دانست میں اس کی تحلیل نفسی کر دینا غالب کی تمام شاعری کو غلط رنگ میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ ادب کے تار میں کو گمراہ کرنے کے مترادف بھی ہو گا۔ لیکن اس احتیاط پسندی کے باوجود اس امر پر یقیناً دور دور ہوا کہ غالب کے کلام میں نرگسیت ایک قوی رجحان کی صورت ہی میں نہیں ملتی بلکہ یہ رجحان ایک مخصوص انداز سے اظہار بھی پاتا ہے۔

غالب کی غزلوں میں نرگسیت اپنے سیدھے سادے مفہوم یعنی الغیب ذات ہی میں نہیں ملتی بلکہ منشور (PRISM) سے گزرتی شاعری کی مانند وہ کئی رنگوں میں جھلکتی ہے وہ اپنے عیوب پر ناناں ہوا اپنے جذبات کے بارے میں مبالغہ بھرتے، وہ پرانے عاشقوں پر طنز کرے یا حسن پر اپنی برتری ثابت کرے توہ محبت کا جواب محبت سے چاہے یا رنگ کار فیضانہ اظہار ہو اور یا پھر خاص تعلق۔ اس نے ان سب پر اپنے مخصوص انداز میں اشارے کیے لیکن ان سب نے جلا نرگسیت ہی سے پائی۔

مندرجہ ذیل مثالوں سے اس کی وضاحت ہو جائے گی :

دُعا نپا کنھن نے داری عیوبِ برہنگی

میں درد نہ ہر لباس میں نگہ وجود تھا

میاں نے ساس تک آپ سے ہر اٹھ
میرا سچا میں میں ابھی تر دہ ہر اتھا

ہر گھا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچلے ہے پوچھا نام بہت ہے

عزیز کیجے جو ہر لذیذ کی گرمی کہاں
کہ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحر اہل حیا

ابن مریم ہر اکے کوئی
میرے دکھ کی دوا کے کوئی

جوشِ جنوں سے کہ نفراں سنیں اسد
صحر اہاری آنکھ میں اک مشب غمک ہے

نام کا میرے ہے جو دکھ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ ہر نہ ہٹا

ان تمام اشعار میں دعائی معنائیں کو دعائی انازا اور بعض اوقات مبالغہ سے بیان کیا گیا ہے۔ لیکن فضا غور سے یہ واضح ہو جائے گا کہ یہ دعائی معنائیں اور بیان کا مبالغہ و دلوزی ہی غالب کی مینا کو اجاگر کرتے ہیں اور ان تمام اشعار میں متنوع انازا سے اس نے اپنی ذات کو PROJECT کرنے کی کوشش کی۔ اس موقع پر یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ ایسے دعائی

اشعار تقریباً ہر غزل گو کے ہاں مل سکتے ہیں۔ مگر غالب کے ان اشارے کیوں نفسی اہمیت حاصل کی؟ دیگر شعراء کے ان یقیناً ایسے اشارے ملتے ہیں اور نہ اسے جھٹلانے کی ہی ضرورت ہے۔ مادہ اگر ان کے کلام میں رنگیت کے فائز اور اشارے بھی ملیں تو اس نوع کے بظاہر عام اور گھسے پٹے معنائیں والے اشارے بھی نفسی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں اس ضمن میں مسرکہ مثال بھی دی جا سکتی ہے) غالب کے یہ اشارے بھی روایتی ہونے کے باوجود اسی لیے نفسی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں کہ اشارے غالب کی شخصیت کی بننے والی تصویر کو مصنف کی شبیہ سے نہیں بلکہ کسی 'nasir' سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ایسے اشارے جب ان کی دلیری یا نیا رنگ مہیا کرتے ہیں تو پھر روایتی اور پامال ہونے کے باوجود انہیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ان روایتی اشارے ساتھ ساتھ عشق و عاشقی کے ضمن میں اس نے بعض اوقات دعائیت، عکس کا فحوت دیتے ہوئے کہیں بلا واسطہ اور کہیں بالواسطہ طبع سے اپنی رنگیت کو ادا کر لیا ہے۔ اس مقصد کے لیے ان اشارے کا مطالعہ بے حد دلچسپ ہے۔ جہاں دیکھتے عشق کے مسئلہ قوانین اور بعض نامور بہتوں کے ساتھ اپنا موازنہ کرتے ہوئے ان پر طنز سے اپنی ادا اپنے عشق کی برتری ثابت کرنے کی سعی ملتی ہے۔ یہ مثالیں نمایاں ہیں:

تیشہ نیز مرزہ سکا کو مسکن اسد
سرگشتہ غماہ رسوم و قیود ستا

عشق و مزدوری عشرت کو خسو کیا خوب
ہم کو تسلیم بھو نامی خسروا و خنیں

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
جاہا کر اک ہندگ ہمیں ہم سفر ملے

وہ زندہ ہم ہیں کہیں روٹاں میں غلغلا
نہ تم کو چوبہ بنے عمر جاوداں کے لیے

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایسے احباب
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہ طود کی

فنا تسلیم دیکھ لے غوی ہمیں اُس زمانے سے
کہ مجنوں لام الف کھلتا تھا دیوارِ دہلیاں پر

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا یکن
ہم کو تقلید تنگ غرقِ منصور سنیں

پہلے اشعار کے برعکس ان اشار میں نہ تو روایتی معنایں ہیں اور نہ غلط قسم کا سہارا
ہی۔ بلکہ جذباتِ لہندہ کے کام لیتے ہوئے بعض ہدایات اور سہولت کی تکذیب تو کیا یکن اس
اختاز سے کہ ساتھ ہی اپنی ذات بھی اجبر آتی ہے۔ پہلے شعر میں گواہی ذات کا واضح طود
سے تذکرہ نہیں کیا گیا یکن خزاں کو کہیں سرگزشتہ خارِ درِ سوم و قید کا گیا کہ قادی کے ذہن میں
غور بخود ہی قابل سے غالب کا مشتق آجاتا ہے جس میں تیشے کے بغیر ہی مرا جاتا ہے :

مر گیا صد مژدہ یک جنبش لب سے غالب
تا قرانی سے حریتِ دم چیلے نہ ہوا

غزل کی سب سے قدیم اور اہم روایت عشق ہے اور غالب اس روایات کی
علامت پر ہی طنز نہیں کرتا بلکہ وہ تو حسن پر بھی چوٹ کرنے سے گریز نہیں کرتا :

پوچھ مت رسوائی اندازِ استغنائے حسن

دستِ مرعوبِ جتا رخسارِ دکنِ خانہ تہا

اس انداز کے حامل اشعار زیادہ نہیں لیکن جو تھوڑے بہت ہیں ان کی اہمیت

اس بنا پر مسلم کراچی ذات میں مست اور اپنے وجود کے حسن میں عرق کوئی نرگسی ہی
طعنہ زن ہو سکتا ہے :

لکا لچا جاتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب

ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہر ماں کیوں آ

اس تمام غزل میں محبوب سے خطاب کا جو انداز دکھایا گیا ہے اس کا اندازہ اس

ایک شعر سے ہی لگایا جاسکتا ہے :

دعا کیسی کہاں کا عشق جب سرِ مہرِ ڈٹا ٹھہرا

تو مہر اے سنگِ دل تیرا ہی سنگِ آستانِ کیوں ہو

محبوب سے خطاب کا یہ طریقہ ایک نئی بات تھی۔ یہ ایک ایسے عاشق کے جذبات

ہیں جو خود کو کم تر نہیں سمجھتا۔ اسی لیے تو غالب یک طرفہ محبت کا قائل نہیں۔ اب ہم

تو غزل کا عاشق عشق کی آگ میں جلتا اور اس پر ناز کرتا ہے لیکن غالب نے عشاق کی

اس عیبت سے غزوہ کو یوں معین کیا :

فرازشِ ہائے بیبا دیکھتا ہوں

تفاؤلِ ہائے رنگین کا گلہ کیا ؟

لگا و بے مہا با چاہتا ہوں

تفاؤلِ ہائے تمکین آزا کیا ؟

انٹ دو سرے منہ پر دیکھیے۔

سُن اے غارتِ حجرِ جنسِ دناؤں
فلکستِ قیامتِ دل کی صدا کیا؟

وہ بھی دل ہر کہ اس منگر سے
نازِ کینہوں بجائے حسرتِ ناز

اور اس رجمان کی انتہا پندارِ مثالیں یوں ہیں :
واں وہ غرورِ عزت و نانیاں یہ حجابِ پاس وضع
ماہ میں ہم ملیں کہاں جرم میں وہ بلائے کیوں

وہ اپنی غرورِ صہود میں گے ہم اپنی وضع کیوں بلیں
سبکِ سر میں کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں

محبوب کے بارے میں ایسا رویہ رکھنے کی سب سے بڑی وجہ العنیتِ ذات ہے اور
ایسی مسلسل غزلوں، متفرق اشار اور متعلقوں کی کمی نہیں جنہیں نرگسیت کی واضح مثال قرار
دینے ہوئے اس کی ذات کے لیے کلیدی اہمیت کا حامل قرار دیا جاسکتا ہو۔ اس موقع پر
متعلق کا خصوصی تذکرہ یوں کیا گیا کہ نفسیاتی لحاظ سے غزل میں متعلق اس بنا پر خصوصی اہمیت
اختیار کرتا ہے کہ متعلق کی وجہ سے بعض اوقات شاعر اسے بالکل ذاتی نہاتے ہوئے اس

لے : غالب کا ایک غیر متون شمر لیں ہے :

مزا تو جب ہے کہ لے آؤ نادِ ماہم سے
وہ خود کہے کہ بتا اتیری گردو کیا ہے؟

سے رگس رجمان کی تسکین کا سامان بہم پہنچانے کی کوشش کرتا ہے تعلق کی ذیل میں آئے والے تمام معنائیں و مسائل رگسیت کے غماز ہوتے ہیں۔ حریفوں پر چڑھیں تا قدیٰ زمانہ فن کا زعم اور العفت ذات کے تحت عاقل شخص ادا ادا ادا۔ غرضیکہ اس میں خاموشی ہے۔ ایسے اشعار غزل کے درمیان بھی مل سکتے ہیں لیکن تخلص کی بنا پر مطلع میں یہ نفس اہمیت حاصل کر لیتے ہیں، تخلص کا انتخاب جن رگس رجمانات کی آئینہ داری کر سکتا ہے ان کا مطالعہ اور تفصیل کا موقع یہاں نہیں، غالب کے بعض مطلعے ہیں ان کی رگسیت پر روشنی ڈالتے ہیں :

ہیں اور بھی دنیا میں مغرور بہت اچھے
 کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور
 جویہ کہے کہ رنختہ کیوں کہ ہر شکوہ نازی
 گفتہ غالب کہیہ بارِ پڑے کے اسے ناکارویں
 اور اس مطلع میں منفی انداز سے رگسیت کو اچھا دہے :
 غالب خستہ کے بیز کون سے کام بند ہیں
 روئے زار زار کیا کیجیے اسے اسے کیوں
 غالب کی رگسیت متعللوں کے علاوہ بھی اظہارِ باقی رہتی ہے :
 درخورد قمر و غضب جب کوئی ہم ساز ہوا
 پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا ہوا
 بندگی میں بھی وہ آنا دہ و خود میں ہیں کہ ہم
 اسے پھر آئے دیر کہہ اگر وہ نہ ہوا

اس ضمن میں ان کی بعض (سلسل) غزلیں بھی خصوصی توجہ جاتی ہیں اور یہ دو غزلیں تو خاص اہمیت رکھتی ہیں ان کے مطلعے درج ذیل ہیں :

ہر قدم دُھڑی منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے مجاگے ہے پہاڑ مجھ سے

اور

باز بچہ اطفال ہے دنیا میرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا میرے آگے

لیکن رنگیت کے مطالعہ میں سرفہرست ان کی یہ مشہور غزل ہے اور میرے خیال میں
یہ غالب ہی کی نہیں بلکہ اردو کی بہترین رنگی غزل ہے اس کا مطلع اور مقطع درج ہیں:

مُحَن غمزہ کی کشاکش سے چُشا میرے لبہ
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے لبہ
اُٹے ہے بکسینِ عشق پہ دونا غالب
کس کے گھر جائے گاسیلاب بلا میرے لبہ

ان تینوں غزلوں کی روئیں بھی نفسیاتی دلچسپی کی حامل ہیں۔ دو لہجہ کو ذات کا حال
بنا کر ان تینوں غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا غماز ہے کہ تخلیق کے اس ارتقائی آغاز سے
شاعر چرا لاشعری تسکین پا رہا تھا وہ اسے ایک آدھ شرمک محسوس نہیں رہنے دیتی اور
یوں اس سے ایک ہی جذبہ کی حامل مسلسل غزل بکھراتی ہے۔ یہی وہ سوانح ہوتے ہیں جب
لاشعور تحقیق لاشعور کا روپ دھار لیتا ہے۔

غالب کا شدید بکد مرینا نہ رنگِ خرقوں سے نقادوں کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ میرے
خیال میں اس کا بھی رنگیت کی روشنی میں جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ رنگس کے لیے اول تو
اپنی ذات کے دائرے سے بھٹنا اور مرینا نہ حالتوں میں ابھی خاص مدلل ثابت ہونے
والی (الف) ذات سے چپکا مانا پانا ہی آسان نہیں لیکن جب وہ کسی اور ہستی میں اپنی ذات
کی جھک دیکھے تو سمجھ رہے ہو کہ اس سے اپنی ذات کی تطبیق کریتا ہے اس لیے اس کی

محبت میں ہدایت کے رنگس ایسی ہوگی۔ یعنی محبوب کو آئینہ قصہ کرتے ہوئے اس میں اپنا ہی عکس دیکھا جائے گا۔ یوں محبوب محض گوشت پرست کے وجود سے بڑھ کر اعلیٰ ذات اور اس سے وابستہ نفس تک نہیں اور لاشعری آسودگی کے لیے ایک اعلیٰ اور ارفع قوت ملالت کا ادب و حار لیتا ہے۔ غالب کا یہ شعر تحلیل نفسی کے رنگس منہوم کی خوبصورت ترین تشریح ہی نہیں کرتا بلکہ محبوب سے رنگس محبت کی اساس بھی عیاں کرتا ہے:

ہنگا کچھ بر خدی بن دھوا کما ہیں دیکھیں ہوں

بیٹھا ہے بت آئینہ سیما مرے آگے

یوں بت آئینہ سیما سے محبت حاصل اپنے آپ ہی سے محبت ہوتی ہے۔ اس پر مشرّف اپنے سخن انتخاب کا احساس جو اد میں آسودگی بخش ثابت ہوتا ہے۔ غالب کی رنگیت میں جب اپنے لیے محبوب کے وجود میں پیچیدگی کے لیے ایک مرکز تلاش کر لیتی ہے تو وہ کیونکہ بنیادی طور سے محبت خداوند نہیں اس لیے تصرفیت کو جنم دے کر رنگ و حسد کے لیے جیتکا ہم پہنچاتی رہتی ہے۔ منہجہ ذیل اشاء غالب ایسا رنگس ہی کھکتا ہے:

کہوں جل گیا نہ تاب تو نے یار دیکھ کر

جفا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

اُبھرا ہوا نقاب میں ہے اُن کے ایک تار

موتا ہوں میں کہ یہ نہ کس کی نگاہ ہو

ہے عجب کو تجھ سے تذکرہ حیز کا کھو

ہر چند برسِ بیل شکایت ہی کیوں نہ ہو

صبر و لذتِ رنگ نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جہاں کہہ کر کو میں؟

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پر رنگ آجائے ہے
میں اُسے دیکھوں صلاکِ مجھ سے کیا جائے ہے

ہم رنگ کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے ان کی تنہا نہیں کرتے

قیامت ہے کہ جودے مدی کا ہمسفر غالب
وہ کافرِ خدا کو بھی دسرنپا جائے ہے مجھ سے

مرد عاشق کی مثال۔ غالب

”بھٹی نعل پہنچے بھی غضب کے موتے ہیں جس پر مرتے ہی اُسے مار دیتے ہیں۔ میں بھی
نعل پہنچوں دھر میر میں ایک ڈبی ستم پیشہ ڈومنی کو مار دیکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشنے
اور ہم دونوں کو بھی کہ دھم مرگِ دوست کھائے بیٹھے ہیں، مغفرت کرے۔ چاہیں یا نہیں ہیں کا
یہ واقعہ ہے بالکل یہ کوچہ چھٹ گیا۔ اس فن سے بھی بیگانہ محض ہو گیا ہوں۔ لیکن اب بھی
کبھی کبھی وہ ادا نہیں یاد آتی ہیں اس کا مرنا زندگی بھر صبروں کا؟“

اس خط سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ محبوب کے تعلقات کے معاملے میں غالب نرا
شاعری ہی نہیں بلکہ مرد بھی تھا!

غزل کی شاعری میں غالب پہلا مرد عاشق نہیں بلکہ اس سے پہلے بھی کئی شاعر
اپنے اپنے محبوبوں کے مخصوص قصود سے اپنی اپنی مرواگی کے اظہار کی کوشش کر چکے ہیں۔
قلی قلیب شاہ سے لے کر ابن کے غزل گو شعراء تک اکثریت کے رعایتی عشقیہ مضامین باندھتے
رہنے کے باوجود بہت سے شعراء میں فنپاتی رجحانات، ذاتی زندگی، جذباتی حادثات اور
جنسی میلانات سے جنم لینے والی مردانہ انفرادیت کی بنا پر واضح طور سے امتیاز بھی کیا جاسکتا
ہے۔ اسی لیے تو قلی قلیب شاہ، ولی، میر، جہاٹ، مومن، داغ، حسرت اور فراق وغیرہ
کے نام سے ہی ہمارے سامنے ان کے عشق کا ایک مخصوص تصور اور محبوب کی ایک واضح
تصویر ابھرتی ہے، بلکہ ثروت نگاہی بہتے پر اس سے ہم شاعر کی شاعرانہ انفرادیت کی
تفہیم کے ساتھ ساتھ بعض شخص اور نفسی میلانات کا کھرب بھی لگا سکتے ہیں۔ اسی سلسلے میں ایک

اور کتہ بھی دشمن ہوتا ہے کہ کچھ شعرا کے عشق، اس کی مختلف النوع کیفیات اور ان کے زیر اثر دل کی رنگ بدلتی دنیا کی عکاسی پر زیادہ توجہ دی ہے جبکہ بعض محبوب کو مرکز بنا کر اس کے حمد و ثنات، احساسات، خیالات اور تعقیدات کا ایک طمس خانہ تعمیر کرتے ہیں۔ تلی قصباً ولی اور میرا قول الذکر اور بقیہ شاعر مرغلذکر گروہ سے وابستہ کہے جاتے ہیں۔ بلکہ ہر عشق اور محبوب ایک ہی کتے کے دو رنگ ہیں بلکہ بعض کو مترادف بھی معلوم ہوتے ہیں گئے لیکن ان میں نازک سا فرق ملتا ہے۔ عشق لطیف اور دائمی نوعیت کا جذبہ ہی نہیں بلکہ سادگی کا گہرائیوں سے چھٹنے کے ساتھ ساتھ بعض اوقات رنگی رجحانات سے بھی رنگ مستعار لیتا ہے۔ اپنی انتہائی محدودیت میں یہ خود محبوب سے بھی ماورا ہوا کہ فانی العشق کی منزل تک پہنچا کر اس انسانی کیفیت کو ختم دینے کا باعث بن سکتا ہے جہاں مزد و نظرت کے حسن اور کائنات کے ذرہ ذرہ میں کسی اور سخی کا جلوہ بھی دیکھنے لگتا ہے لیکن محبوب سے وابستہ تعویلات بالعم فرو کو اتنی بلند پروازی کی اعلاوت نہیں دیتے اور اپنی اصل میں یہ کسی بیکر اور بیت کے مرہون منت ہیں۔ اس میں جنس کی بھی کافی کار فرمائی دیکھیں جاسکتی ہے۔

اگر اس کا انہماک گھٹیا طریقہ سے ہو تو وہ جمات دیا دیگر کمسنی شعراء کی معاملہ بندی کا ادب و عادی ہے اور اگر صحت مند حدود میں رہے تو حسرت اور فراق کی فزل کو ختم و حق ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا، ان میں بہت نازک سا فرق ہے اور ہم کسی طور سے جن عشق یا محبوب سے متعلق مسلمانین کی فائدہ بندی نہیں کر سکتے۔ نہ تمام شعرا کی اسی بناء پر مدح و ہندی ممکن ہو گی کیونکہ یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ ایک عشق کے وسیلہ سے محبوب کے تصور تک پہنچنے اور دوسرا محبوب کی وساعت سے عشق کے دعوے سے آگاہی کے بعد خود انہی حاصل کرے۔

ان ناتند شعرا کے تجزیہ میں غالب کا نام شہودی طرہ سے نہیں لیا گیا، کیونکہ غالب نے عشق اور محبوب دونوں ہی کے بارے میں اپنے مخصوص فلسفیانہ انداز سے قوس چاگ کر میں چیز سے اس کی عشقیہ شاعری انفرادیت حاصل کرتی ہے وہ اس کی ایک اور ہی خصوصیت

ہے یعنی۔ محبوب سے تعلقات کا انذار !

غالب سے پہلے دبستان کھٹو کے عمرائے قصوف کے زیر اثر جنم لینے والے عشق کے مجرّد قصور کو ختم کر کے اسے زندگی کی عام سطح پر لا کر جنسی جذبات اور حیاتیاتی تہیّات سے ہم آہنگ کر کے اگرچہ غزل کی ہدایت میں ایک نیا تجربہ کر لیا، مگر طوائفیت اور معاشرہ کی انحطاط پذیری نے انہیں ابتذال، سستی لذتیت اور سقیانہ پن کے مراحل سے گزار کر دیکھنی کی دلدل میں پھنسا دیا۔ یہیں یہ سب کچھ مومن کے ہاں بھی ملتا ہے اور انہوں نے خود بھی کم از کم نصف درجن عشق کو ضرور ہی کیے ہوں گے۔ مگر بعض اوقات ذاتی ملامت کے بیان کے باوجود انہوں نے صحت مندی، جذباتی توازن اور میثاقی اعتدال کا ثبوت دیا اور اس امر پر عشق کے جنس پر استوار ہونے کے باوجود کلام کوئی مبسنی دلدل نہیں بن جاتا۔ غالب کا معاملہ ان سب سے قدرے جدا ہے۔

ادبی ہدایات نے ابلاغ کا جو سانچہ اس تک ہم پہنچایا تھا وہ اسے ٹنگٹانے بجھنے کے باوجود اپنلے پر مجبور ہی نہ تھا بلکہ یہ بھی احساس تھا کہ :

بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

اپنے معصروں کے ساتھ ماضی کے عظیم مشوارہ کا عشقیہ کلام بھی اس کے سامنے تھا جن میں قصوف اور معاملہ بندی کی دو انتہاؤں کے درمیان عشق و محبوب کے سلسلے میں بہت کچھ کہا جا چکا تھا۔ ان سب پر مستزاد اس کی اپنی آقا اور پندار۔ جس نے بیدل کے بتی میں اُجھے اُجھے منائیں بندھوائے، تو کبھی نسل برتری اور ناداری دانی کے احساس نے اسے ہادی۔

۱۔ منشی خورشید کو ایک خط میں لکھا ہے :-

”غالب اسد اللہ خاں کھوسا مرزا اسد اللہ خاں ————— تباہ کا لفظ دہائی

حال میں واجب اور لازم ہے۔“

مرض عام وضع قطع میں انفرادیت سے لے کر خطروں تک تہت اور نئے اسلوب کی صورت میں اس نے گنتاں گوں طریقوں سے انسانی اہلکار کی راہیں تلاشیں۔

اور یہی وہ عوامل ہیں جو محبوب سے تسکات کے انداز کا تسکین کرتے ہیں۔ غالب غزل کی ہدایات سے بناوت کرکھتا تھا، کیونکہ دیگر شعراء کی مانند اس کے شعری احساس کی اساس غزل اور اس کی ہدایات پر ہی مبنی تھی۔ مذاق اچھے اور انفرادیت کے باوجود وہ اہلکار کے اس سلیجے میں ڈھلنے والے ہدایتی مضامین میں ادا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ محبوب کے سراپا یا اس کے حسن سے پیدا شدہ کمینیات کے الجھنے میں بالعموم انہی تشبیہوں اور استعاروں سے کام لیا گیا ہے جن میں غزل کے مزاج سے ہم آہنگی پائی جاتی ہے :

دیکھو تو دلفریبؔ اندازِ نقش پا
موجِ خام یار بھی کیا مٹل کمرنگی
جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباںِ خسیاں اِرم دیکھتے ہیں
حذر لہے ہے موج سے تری نقادِ کچھو کر

دھیرہ اجمل نے کلام اسی انداز کے حامل ہیں۔

جہاں تک آنا کا تسکین ہے تو یہ بھی غزل کے مزاج سے ہم آہنگ احساس نہیں اور غزل بھی وہ غزل جس میں قصوتِ فرو کو جذبہ کی مانند کھل میں دم ہونے کا مشورہ دیتا ہوا اور جہاں تیرے کہتا ہے :

نصرت میں اس منم کے کئی عمر رہیں
گو یا کہ اس سے روزِ نئی ہندگی ہلے

تھے دست بستہ حاضر خدمت میں تیر گویا
بیس تہی کے عاشق ہیں ذر خرید ہم

دور بیٹا عبا ر تیرا س سے
عشق میں یہ ادب نہیں آتا

تیر کا خصوصی تذکرہ یوں کیا گیا کہ غالب نے شادی طود پر معتقد میرؔ بننے کی سہی کی
تھی۔ یہ پیر دی غنم ساگوئی بیان تک ہی محدود رہ سکتی تھی، کیونکہ میر اور غالب کے مزاج
میں ناکی بسر اور عرش نفیس ہونے کا التزام آتا تھا ہے کہ اسے بُھہ ہی کہہ سکتے ہیں ڈاکٹر
ستید عبداللہ نے میر کے شاعرانہ لہجے کا یوں تجزیہ کیا ہے :

میر کا لہجہ درود مندوں، مصیبت زدوں، خالقاً ہی تلندوں، سیلانوں کا سا لہجہ
ہے جس کے پیرالوں میں غزبانہ مسکین، دیہاتی مصرمیت، عاشقانہ جمہوری، مسافر
کسب پر اور مجذوبانہ محبوبہ الحواسی پائی جاتی ہے۔ (نقد میر ص ۱۱۳)

کیا میر سب کچھ غالب کے لہجہ یا شاعرانہ مزاج میں بھی ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔
غالب ایک مرد عاشق ہے اور مرد یک طرفہ عشق کے نائل نہیں ہوتے۔ گورواقی طور سے
غالب نے بھی محبوب کی جفا، اپنی ناکام و فاش عشق کی حواں نصیبی و خیر و کے مضامین بانٹے
ہیں، لیکن اس کا اصل انداز یہی ہے اور یہی اس کے عشقیہ کلام کو سمجھنے کے لیے کلید ہے۔
کیونکہ اس سے وہ محبوب سے عاشقانہ تعلقات کے انداز کا یقین کرنا ضرور آتا ہے اور
جمہوری رو یہ کچھ اس قسم کا ہے :

وہ اپنی ٹخنہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں دیں
سب سرین کے کیا پوچھیں کہ ہم سے مرزاں کیوں دیں

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پہ نہ ٹھہرا
تو ہر اسے گنگ دل تیرا ہی گنگ بنا گیا

ماں وہ غرور و عزت و نان، یاں یہ حجابِ پاں وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، جہم میں وہ ہلے کیوں

اگر اس خود پسند شاعر کے محبوب سے تعلقات کے انداز کا انقیاد مطالعہ کیا جائے تو دور رجحانات خصوصی طور پر نمایاں نظر آتے ہیں، ایک اذیت پرستی اور دوسرا رشک۔ اذیت پرستی پر مبنی مسرت ایک مرض ہی ہے، جہت سے پیچیدہ نفسی عوامل کی بنا پر محبوب (یا کسی اور) کے باطنی جہانی یا ذہنی آزاد و لذت پانے پر مسرت یا لذت حاصل کی جاتی ہے۔ اذیت سے خط کی کیفیت اگر ذہن گنگ محدود رہے تو وہ مسرت بن جاتی ہے، لیکن جنس سے وابستگی کے بعد یہ جہانی لذت کا ادب و عمارت بن جاتی ہے، یوں تو غزل میں قریح کو ہوا، خنجر و کنار، تیر و تلنگ وغیرہ کی صورت میں ایک پورا اسلوب خانہ بنا ہے، لیکن غالب نے محبوب کے سخن کی داد کے لیے ان تشبیہوں اور استعارات سے کام لینے کے ساتھ ساتھ اپنے خرمیں لذت آثار بھرنے کا بھی ذکر کیا ہے اور خوب کیا ہے :

دفنے زخم سے مطلب ہے لذت زخمِ سوزن کی
کھیوت کہ پاں دوسے دیوانہ غافل ہے

داہرہ زار یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو خرمیں لذتِ آزار دیکھ کر

اذیت پرستی بہت زیادہ پیچیدہ انقیاد الجھن ہے، غالب کے ان اس دنگ کے اشعار تو ادر بھی ملتے ہیں، لیکن ان سے محض لذت زخم ہی کا اندازہ ہوتا ہے،

لیکن اس کی وجہ کے بارے میں ہم اندھیرے ہی میں رہتے ہیں۔ ہمارے ذہن میں یہ سوال بار بار ابھرتا ہے کہ کن انسانی عوامل کی بنا پر غالب اذیت پرست ذلت کے درجے تک پہنچا۔ لیکن دلیلاں غالب اس سوال کو پیدا کرنے کے بعد جواب دینا کرنے سے قاصر نظر آتا ہے۔

سید میاں جبر قریب ہو سکتی ہے کہ چونکہ تم محبوب کے اتحاد سے ہمدلی ہے، اس لیے شاعر اس سے لذت حاصل کرتا ہے (یا کرنے پر مجبور ہے) لیکن اس سے پہلے یہ مانع کیا جا چکا ہے کہ غالب "دونوں طرف ہوا آگ" بنا رہی ہو، "کا قائل ہے جو شخص ایک سرین کو سرگرمی کا سبب دریافت نہ کر سکے، وہ بلا وجہ ظلم و ستم سے بھی لذت حاصل نہیں کر سکتا۔ اس لیے ہم یہ مفروضہ قائم کرنے پر مجبور ہیں کہ یہ اذیت پرستی کسی نفسی الجھن ہی کی پیداوار ہوگی۔

خوش قسمتی سے غالب کے خطوط نے بے تکلفی کی بنا پر ایک ایسے آئینے کی صحت اختیار کر لی ہے جس میں ہم اس کی شخصیت کی تشکیل کرنے والے جبر نفسی محرکات کی جھکیاں بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اس منہ مد کے لیے صرف ایک ہی خط سے یہ اقتباس کافی ہوگا:

"ہیاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں، یعنی اپنے آپ کو خیر تصور کر لیا ہے۔ جو دیکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں غالب کے ایک اور جملے کی بہت اترتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور قادر سی دال ہوں..."

یہ ایک طویل خط سے چند منہ بولتی سطریں ہیں غالب "بقول حالی" حیرانِ غریب تھا اور غریبانہ رنگ کے ان خوشگوار خطوط میں ایسے چند تلخ و ترش خطوط اس بنا پر سوائی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ مزاج نے ان کا کیمیا نلاج "نہیں کیا بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ "مغیروں سے فرار کے لیے سکرا بٹ" کا سما لایا گیا ہے اس کے فلسفہ "غم کی اساس بھی تو یہ

موت ہی بن سکتا ہے :

نہ ہر مرنا تو جیسے کا مرنا کیا

کچھ ایسا ہی عالم ان تلخوں کا ہے جنہوں نے اس میں محبت سے وابستہ اوقیت پہنچی
پیدا کر دی۔

غالب کا رشک بھی مریضانہ نوعیت کا معاملہ ہے :

مجھڑنا نہ رشک نے کہ ترست مگر کا نام لوں

مہرک سے پوچھتا ہوں کہ جابل کہہ کر کو میں

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرہ، حنبر کا گلہ

مہر چند ہر سبیلِ خشکایت ہی کیوں نہ ہو

اور اس رشک کا انتہا یہ ہے :

قیامت ہے کہ ہر دمے دلی کا ہم سفر غالب

وہ کا فرج خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے تجھ سے

رشک خود بھی جذباتی الجھنوں سے ہی جنم لیتا ہے۔ بالعموم دم تحفظ کا احساس اس

کی بنا بنتا ہے جب فروط کو زندگی میں بے سہارا اور اپنی شخصیت کو لامرکز محسوس کرے

تو اسے اپنی نائیگی میں ایک خلا محسوس ہوتا ہے جسے غمیں، حالات، ذہنی استغلا اور

نفسِ رجائات کے مطابق دولت، شہرت، عزت و غیرہ کے حصول سے بچ کر کے پلے

فروسی کٹاں ہو جاتا ہے۔ وہ اس خلا کو بچ کر کے لیے خواہ کچھ کرے یا نہ کرے لیکن ایک

بات لازماً ہوگی کہ خلا کو بچ کر کے والی شے، تصور یا مہتی اسے بغیر اس کے بے زندگی پتہ

ہو جاتی ہے، کیونکہ یہ سب اس کے لیے ایک ایسا سہارا ہوتا ہے جس کے بغیر اس کی شخصیت

تائیں عمل کی طرح بکھر کر رہ جاتی ہے۔ شائلوک صفت لوگ اس لیے دولت پر سانپ بن کر

بٹھے رہتے ہیں اور کچھ یہی حال محبت کہلے۔ اسی سے محبت تصرفیت میں ڈھل کر محبوب کے جملہ حقوق اپنے نام منسوب کر دینے والے طرز عمل کو جنم دے کر عاشق کو کسی کجیوں کا دھپ دے دیتی ہے اور شک اسی تصرفیت کے مریضانہ اظہار کی ایک صورت ہے۔

غالب کے شک میں بھی انانیت یا کم از کم ایک خاص حرج کی انگیت تو ضرور کار فرما رہتی ہے۔ رگس رجحانات کی بنا پر ایسے افراد اول تو محبت میں گرفتار ہی نہیں ہوتے لیکن اگر محبت ہو جائے تو یہ محبت شدید و امانت صورت اختیار کر لیتی ہے۔ کیونکہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ اپنی محبت کی صورت میں محبوب کو تائب بے ہما سونپی جا رہی ہے۔ واضح رہے کہ غالب یہ بھی سمجھتا تھا:۔
اُسے ہے بیکسی عشق پہ رونا غالب

کس کے گھر چلے گا سیلابِ بلا میرے بعد

اس شعر میں جس رگس طرد پسندی کا اظہار کیا گیا ہے اس کی بنا پر ایسا عاشق اپنی تین محبت کا امین ہونے کے باعث محبوب سے مکمل وفاداری کی توقع رکھتا ہے۔ اس پر سزاوار محبوب سے اذیت پرستانہ لذت کی دانگیں! یوں محبوب سے تعلقات ابھی خاص آئینارِ ثمرت اختیار کر کے اگر غالب کو عشق میں شامل کرنا چاہیے تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے۔

غالب سیاسی انحطاط اور قدروں کے تغیر سے جنم لینے والے عہد دور کا مرد تھا۔ ایک حساس فنکار کی مانند اس کی شاعری میں ماحول اور فروع کے تضاد سے جنم لینے والی کئی کیفیات ملتی ہیں اس کی شاعری کا اصل مزاج تو فلسفیانہ ہے جس سے اس نے اپنے دور اور اُس دور کے انسان کو سمجھنے کی کوشش کی لیکن یہ فلسفی فن کار مرد بھی تھا اور اس کے ذہن میں وہ تمام پیچیدہ نفسی کیفیات ملتی ہیں جو جنسی ترقیب اور جنسی حریر کے درمیان ایک نقطہ توازن کی صورت اختیار کر کے اس کی مردانہ انفرادیت اجاگر کرنے کا باعث بنتی ہیں۔ محبوب اس کے لیے اہم تھی مگر واسطہ کی مانند اس کے اعصاب پر سوار بھی نہیں۔

غالب کی شاعری میں جنس

غالب کی شاعری میں جنس، جنسی عناصر اور اشارات کے مطالعہ سے پختہ تر ان اہم اُصولات کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے جو غزل کی مدایات کی صورت میں مختلف سطحوں کے لیے سلاہیں پہنچا کر ہم پہنچاتے رہے۔ کھنڈوں میں رگنیتی اور واسوخت ایسی اصناف اور غزل میں معاملہ بندی وغیرہ وسائل جنسیت ہی کی مراد ہیں۔ کھنڈی شعرا مبنام سہی لیکن غزل میں جنس نگاری صرف انہیں سے مخصوص قرار نہیں دی جا سکتی، کیونکہ وہی کے علاوہ بھی بعض اور دکنی شعراء کے ہاں اس رجحان کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ لیکن کا شاعر کیونکہ زمین اور آسمان کی برباس سے شمال ہند کے شعراء کی مانند دور نہیں تھا، اس لیے اس کے ہاں جذبہ جسم کی پکار کے مترادف ہے۔ شاید اسی لیے کہیں میں جنس نگاری نسبتاً معتدل اور صحت مند نظر آتی ہے جبکہ تدریجاً اور انحطاط پذیر تنصوب کے طبع کی بنا پر کھنڈوں میں یہ جنس نگاری کجروی کی حدود میں جا داخل ہوتی ہے۔ اسی لیے تو کہیں میں عورت کے عاشق بننے سے غزل میں وہی گرفتار جذبہ بات کی گھلاوٹ پیدا ہوتی جو ہندی گیت کی عظیم ترین خصوصیات میں سے ہے۔ اس کے برعکس کھنڈوں میں عورت کا عاشق بننا رنجی کو جنم دیتا ہے۔

تصوف اکثر شعراء کے لیے برائے شرمگفتن ہی سمجھا گیا، لیکن اس کے زیر اثر لا جنس شاعر کا جو سلسلہ آمد غزل کی ابتدا ہی سے ملتا ہے، اس نے ایک ایسے دھارے کی صورت اختیار کر لی جس میں مختلف طرانی اور سیاسی حالات کے تبادلے کے باعث کی بیشی تو جھکتی رہی، لیکن جو کھینچنا ختم نہ ہو سکا۔ تصوف کے زیر اثر عشق کے جس تصور نے فروغ پایا، اس سے اگر ایک

طرف محبوب میں مادیانیت پیدا ہوئی تو دوسری طرف اس عاشقانہ خود پسروگی نے جن
یاجس کی منزل فانی عشق اور جس کا مقصد وہ

طرز عشرتِ قنور ہے دیا میں فنا ہو جانا

— قرار دیا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں تصوف سے اخلاقیات کے جن تصورات کا
اکتاب عمل میں لایا گیا ان کی اہمیت اپنی جگہ مسلم۔ کیوں کہ اُن کی بدولت عاشق
کے کمال کھیلنے پر پابندی عائد نہ ہوئی۔ یوں دیکھیں تو غزلیہ شاعری دو قوی ترین مثالیوں
کے درمیان لڑائی عشق کی ترجمان نظر آئے گی۔ اگر عشق کا جہانی سطح پر جنسی جبلت کی
ترجمان دہان میں اظہار کیا گیا تو تصوف کی صورت میں مادیات اور فکریہ کی اصلاحات
بہتے کار لائی گئیں۔

ہم جنسیت پرستی شاعری بھی اہمیت میں کم نہیں بلکہ اُسے تو دو دریاؤں کے درمیان
دو آب سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے اور ہم جنسی کی حقیقت اور محاذ دونوں ہی سے عداوت
کی غیات کا مرکز بنا کر عشق کے جہانی اور روحانی مظاہر کے لیے وسیلہ اظہار بنایا جاتا رہا۔
اس پر مستزاد یہ کہ محبوب کی جنس واضح نہ کرنے کی عداوت کی موجودگی میں تو ہم جنسیت
پر مبنی شاعری کو قلعی اور مدورک قسم کی عشقیہ شاعری قرار دیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ اپنی
غیر ملاوٹ شدہ صورت میں تصوف کی مادیانیت اور جذبات کی شہیدہ دوسری سے متضاد
اور دو چار قسم کی جنسی شاعری قرار پاتی ہے۔

غالب سے تخلیقی شعور کی پختگی تک غزل ترقی کے کئی ادوار مکمل کر چکی تھی۔ ولی، میر
خود اور کھنڑی شعراء کی صورت میں غزل کے انفرادی رجحانات عداوت کی صورت میں
تخصیص حاصل کر چکے تھے۔ جہانی اور روحانی سطح پر عشق نے دو دھاروں کی صورت اختیار
کے ایک طرف خود اور دوسری طرف بعض کھنڑی شعراء (مثلاً جرأت، انشاء وغیرہ) کے
ہاں روحانیت اور جنسیت کی دو انتہاؤں کو جنم دیا جبکہ فوجیت (BI SEXUALITY)

میر تقی میر کی نمایاں خصوصیت قرار دی جاسکتی ہے۔ ہم جنسیت اور مخالف جنسیت (HETERO SEXUALITY) ترانہ کے دو پلڑے ہیں جن میں تول کر ہی میر کی شاعری کی قدیم منزلت متعین کی جاسکتی ہے۔

خود غالب کے ہمعصر مومن کی شاعری میں بھی جنس کا واضح شعور ملتا ہے جب کہ مومن کو تو اس بنا پر غالب پر فوقیت بھی دی جاسکتی ہے کہ غالب نے اگر ایک عشق کیا تو مومن نے کوئی نصف درجن کے قریب دان کے ہر عشق کی یادگار ایک ایک شہسوی بھی ہے) کہنے کا سلب یہ ہے کہ غالب کے ہاں بھی اگر ایسے اشعار ملیں جن کی جنس کی روشنی میں تشریح و توضیح کی جاسکتی ہو تو یہ نہ تو کوئی ایسا باغیانہ فعل ہے اور نہ ہی چڑکا دینے والا اقدام (جیسا کہ مضمون کے عنوان سے قاری کو احتمال ہو سکتا ہے)۔

اس کے ساتھ ہی یہ بھی ملحوظ رہے کہ غالب کا زمانہ سیاسی ابتری اور اس کے دیرِ خرقہوں کی محکمت کا زمانہ تھا۔ غالب اپنی نئی زندگی میں حسن پرست اور ایک جذباتی مرد بھی ہو گا۔ وہ امام و آئین کا ولعادہ اور ہر قیمت پر اپنا بھرم قائم رکھنے والا بگڑا رئیس بھی تھا۔ مگر اس کے باوجود وہ ابتری اور انتشار سے بھی آنکھیں بند نہ کر سکا۔ اسی لیے تو ایسے اشعار بھی ہیں۔

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے
غم عشق گر نہ ہوتا غم دوزخ گار ہوتا
دل ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے ات دن
بیٹھے رہی تصویرِ حباں کیسے ہوتے
غم زمانہ نے جھاڑی نشاۃ عشق کی مستی
وگر نہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے

غالب نے ایک ذکی افس شاعر کی مانند اپنے ماحول کے تضادات اور ان سے جنم لینے والے رد عمل کو کئی جہات پر محسوس کرتے ہوئے موضوع سخن قرار دیا۔ اس کی شاعری کے مجرئی تاثر کو "نفسیانہ" قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کے ہاں اقبال کی مانند بانسابلہ تکلم کو تو نہیں، لیکن غالب نے اپنے عصری مسائل اور اس میں بننے والے افراد کی تفہیم میں اپنے مشاہدے اور تجربات سے حاصل کردہ بصیرت ہی کو اپنا فلسفہ قرار دیا۔ لیکن فلسفی محض وہ نہیں ہیں تو نہیں بلکہ جسم بھی رکھتا ہے۔ غالب مرد بھی تھا، اس لیے اس کے کلام میں ذہنی پیچیدگیوں کے سرورغ بھی ملتے ہیں۔ یہ وہ نفسی کیفیات ہیں جو جنسی ترغیب اور استقامات (INHIBITIONS) سے جنم لینے والے گریز کے درمیان توازن ہے۔ اعتدال کا ایک انداز مرتب کرتے ہوئے غالب (یا کسی بھی مرد) کے جنسی مزاج اور مردانہ انفرادیت کو اجاگر کرنے کا باعث بن سکتی ہیں۔

خطوط اور شاعری کے مطالعہ سے غالب کی جو تصویریاں مخرجی ہے، وہ زندگی اور اس کی دلچسپیوں سے پیار کرنے والے فرد کی ہے کیونکہ اپنی ذات کے سے پیار ہے، اس لیے وہ اس کے حوالے سے افراد و اشیاء کو پکارتا ہے۔ یہ نکو اہم ہے کیونکہ اسی سے غالب کی طبیعت اور سخن کا رنگ "چوکھا" بنتا ہے۔

اے ایک خط ملا خطہ ہو۔

"۶۵ برس کی عمر، پچاس برس عالم دہم و لہو کی سیر کی، ابتدائے شباب میں ایک مرثیہ کمال نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو نہ بد و دروغ منظرہ نہیں، ہم مافوق فنی و فخور نہیں، پیر، کھاڑ اور مزے اڑاؤ، مگر یہ یاد رہے کہ بھری کی کھٹی جڑ شد کی کھٹی جڑ جڑ سر میرا اس نصیحت پر عمل رہا۔ کسی کے مرنے کا غم وہ کہے جو آپ نہ رہے" کہیں اشک نشانی اور کہاں کی مرثیہ خروانی، زادوی کا (باقی ماثیر اگلے صفحہ پر)

غالب کی شاعری میں جنس کی تنگ آزمیزی کے تجزیے کے لیے راست قسم کے سماجی حالات اور نجی مواد کے فقدان کی صحت میں، جب خطوط کی طرف رجوع کیا جائے تو ایک خط سے غالب کے عشق کا حال بھی معلوم ہوتا ہے :

”بسی ہزل و پتے بھی غضب کے ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں، مار دیکھتے ہیں۔
میں بھی مثل تجھ ہیں، عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ دوستی کو مار دیکھا تھا۔
چالیس پالیس برس کا یہ واقعہ ہے بائنگر یہ کوچہ چھٹ گیا۔ اس فن سے
مجھے بیگانہ محض ہو گیا ہوں، لیکن اب بھی کہیں کہیں وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔
اس کا میرا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔“

”اعتراف“ کی بناء پر یہ خط تاریک ماضی کو ٹٹولنے کے لیے روشنی کی ایک کرن ایسی اہمیت حاصل کر رہا ہے گو اس سے جوانی کے اس جذباتی مادے پر عمل سے روشنی پڑتی ہے لیکن کسی ایسے حادثے کی وقوع پذیری کا علم بذاتِ خود میں تو بہت اہم ہے۔ اس عشق کو

(بقیہ حاشیہ ہنگر بھالو، غم نہ کھاؤ۔“)

اس خط کے ساتھ ہی یہ اشارہ بھی قابلِ غور ہے :

اے اسد اندھاں تمام ہوا

اے دریا وہ دگر شاید باز

ماشتن ہوں پر مغروق فریبی ہے مرا کام

مجنوں کو بڑا کشتی ہے یل میرے آگے

کہ غالب کا ایک شعر ہے :

پکے کہتے ہر فرد میں خود آلود ہوں نہ کہیں ہوں

ہیسا ہے جت آئینہ سیما میرے آگے

جہانی میں چاہئے اور چاہے جانے کی خواہش کا مالمانہ اعتبار بھی سمجھ سکتے ہیں، اور اس
 شاعر کا اپنے تخلیقی ہیروئی کی محبوب کے پیکر میں صحت پذیری بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ حقیقت
 خواہ کچھ ہی ہو، لیکن جہانی کے اس واقعہ نے غالب پر جو شدید اثر کیا وہ اس فقرہ سے عیاں
 ہے کہ اس کا راز زندگی عبرت نہ سمجھوں گا۔ غالب کیونکہ اعلیٰ تخلیقی قوتوں کا حامل تھا اس
 لیے شاعری کی صحت میں جذبے کا ترغیب کر لیا اور یوں ”دھرم رگ دوست“ تخلیقی تخیل بن جاتا
 ہے، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ خواہشات جن کی جھپکئی نسیانی الجھنوں کا باعث بن کر شخصیت
 کی صحت مند نشوونما کے لیے رکاوٹ بن سکتی تھی، ان سب کا اظہار بلکہ تذکیہ جب غزل میں
 ہوا تو اب آگینہ ہندی صہیا سے بگھلا جائے۔ ایسی حالت ہو گئی۔ غالب کے ہاں روایتی مسئلہ
 سے قطع نظر عشق اور محبوب کا جنس پر استوار جو تصور قلب ہے، کہیں وہ اس ناہام عشق کا عطیہ
 تو نہیں؟

”خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار

کیا پوچھتا ہوں اس بت بے دلوں کو کہ میں

مانگے ہے پھر کسی کو لب بام پر ہوں؟

دل بے سیاہ رخ پہ پریشان کیے ہوئے

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آؤں

سُرسے سے تیز دشنہ مڑ گاں کیے ہوئے

اک تو بہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ

چہرہ فرو ڈھٹے سے گلستاں کیے ہوئے

میں اور خط و صل خدا ساز بات ہے

غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوش آؤں

ع

ع

”خواہش“ نہیں۔ تاکے ہے پھر نگاہ۔ خط و صل۔ ہم آغوش آؤں۔ محض

اتحاد میں جگہ تماشوں کے اظہار اور کیفیات کی تفہیم کے لیے اشالیوں کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ یہ اور اس نوع کے دیگر اشار کے مطالعہ سے غالب کے جذبات کے بارے میں جو خاکہ ذہن میں ابھرتا ہے، وہ یک رنگ نہیں بلکہ اسے MOSAIC سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے، جب کہ اس مشہور شعر میں تو اس نے اپنے حملے سے ہر سرو کی خواہش کا اظہار کیا ہے :

سے نیند اُس کی ہے، دماغ اُس کا ہے، راتیں اُس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشان ہو گئیں

اس ضمن میں غالب کے تصور محبوب کا جائزہ بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی واضح رہے کہ کچھ شعرا نے عشق (حقیقی یا مجازی کی تخصیص نہیں) سے وابستہ جذبات و احساسات کی عکاسی کو مرکزِ توجہ بنا کر ان رنگ بدلتی کیفیات کے اظہار ہی کو کمالِ فن بتایا۔ جب کہ بعض نے محبوب کی ذات کے محروم تصورات کا تہانہ لڑتے ہوئے محراب کا پیکر ایک مشہور (P R I M) کی صورت اختیار کر لیا ہے۔ عشق یک رنگ شفا ہے جبکہ محبوب کی ذات اس میں تو سب ترس اسی رنگا رنگ پیدا کرتی ہے، بظاہر عشق اور محبوب میں فرق نہیں معلوم ہوتا اور اخصیں بالعموم متضاد سمجھا جاتا ہے، لیکن ان میں بائیک سا فرق ہے، عشق لطیف اور دائمی نوعیت کا جذبہ ہی نہیں بلکہ لا جنس سے لگاؤ کی اعلیٰ ترین صورت بھی۔ ابتداً محبوب ہی اس کا محرک بنتا ہے لیکن اتنا ہی صورتوں میں محبوب سے بھی بے نیاز ہو کر اور اس کے شخص تصورات سے ماوراء ہو کر جب فنا فی العشق کی منزل آتی ہے تو شاعر اس نفسِ کیفیت سے دوچار ہوتا ہے، جہاں فطرت اور اپنی ذات دونوں ہی اُس سے کس اور مجالِ جہاں آوار کا عکس نظر آتا ہے اور یوں اُس کا دل اور بعض کائنات ایک ہی تال پر دھنس کناں ملتے ہیں، لیکن محبوب کے دھو سے چھوٹنے والے تصورات اتنی بلند پروازی کی اجازت نہیں دے سکتے ان کی اساس کیونکر جنس پر استوار ہوتی۔

مقصود وصل سے یکمیل ذات ہے، اس لیے ماورائیت اور بلند پروازی کی بجائے زمین کے پودوں کی طرح ایک دوسرے کی طرف پھٹنے اور چپٹنے کا رجحان نمایاں نظر آتا ہے۔ غالب نے عشق کا تذکرہ بھی کیا مگر وہ درد کی مانند اس میں ڈوب کر نہیں رہ جاتا، وہ طبعاً صوفی نہیں اس لیے ”یہ مسائل تصوف، یہ تیرا بیان غالب“ کہہ کر ساتھ ہی یہ بھی احساس کرا دیتا ہے ”تجے ہم ولی سمجھتے جو نہ باد و غبار ہوتا“۔

غالب کی شاعری میں SACRED اور PROFANE کا عجیب فن کا مازنا متوازن مقام ہے چنانچہ یہ اور اس نوع کے دیگر اشعار میں کلیدی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں کہ اس کے عشق اور محبوب کے تصور میں کسی حد تک اس کی کار فرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ انفرادیت پسندی کے باوجود غالب کے ہاں بہت سے ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو ان کی نفسی کیفیات کے غماز یا عکاس نہیں بلکہ محض قافیہ کی رعایت یا غزل کی رعایت کی پیروی ان کا باعث ہے۔ اس لیے غالب کے تصور محبوب کا جائزہ لینے کے لیے صرف ان اشعار پر خصوصی توجہ دینے کی ضرورت ہوگی جو اس کے مخصوص رنگ کے مظہر اور نفس طبع کے قیاد ہوں :

میں کہتا ہوں کہ ہم ہیں گے قیامت میں تمہیں
کس دعوت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم تجھ نہیں
مذہب کی ہے اود بات مگر غرور بُری نہیں
جھوٹے سے اس نے سیکڑوں وعدہ وفا کیے

۱۔ غالب کو یہ تصور بہت محبوب معلوم ہوتا ہے ایک اور شعر میں اسی مفہوم کا ہے :

ان پری فادوں سے میں کے عہد میں ہم اختتام
قدت حق سے یہی حدیں اگر وہاں ہر گز نہیں

غیر کو یارب وہ کیوں کر منہ گستاخی کرے
 گر جیا بھی اس کو آتی ہے تو فرما جائے ہے
 ہو کے عاشق وہ پری رُخ لونا دک بن گیا
 رنگ کھتا جائے ہے جیسا کہ اُٹتا جائے ہے
 اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا !
 ہاتھ آئیں تو انہیں ہاتھ لگائے نہ پئے

محبوب کی یہ تصویر یک رُخی نہیں، بلکہ متفرع خصائص اُجاگر کرتی ہے۔ اس کا یہ کہنا
 کہ ”ہم حمد نہیں“ اسے ماورائیت سے معرا کر کے زمین پر لے آنے کے مترادف ہے۔ وہ
 ضدی سی لیکن ”خوبہری نہیں“ اور پھر حیا و ادراستا کو شرم کی بنا پر وہ غیر کو منہ گستاخی بھی
 نہیں کر سکتا اور شاید اسی لیے عاشق ہو کر اس پری رُخ کا رنگ کھتا جائے ہے۔

غالب کے اُن SACRED اور PROFANE کے جن امتزاج کا اشارتا ذکر کیا
 گیلے اس کا اندازہ محبوب کے تصور کے ضمن میں بھی ہو جاتا ہے۔ مندرجہ بالا اشعار سے
 ایک کوئی شخصیت کا تصور اُبھرتا ہے۔ اب ذرا یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں۔ یہ اس حیادار
 پری رُخ کا دوسرا رُخ ہے :

تو اُدھر سُوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
 میں اور دیکھ تری مژدہ ہائے وداد کا
 بفل میں غیر کی آج آپ سونے میں کہیں وہ
 سبب کیا ہے غراب میں اگر قسم اُٹے چناں کا

اے دل کا ایک شمر ہے

انوش میں آنے کی کہاں تاب ہے اس کو
 کرتی ہے نگاہ جن قدر ناک ہے گرائی

مے وہ کیوں بہت پتے بزمِ خیر میں یارب
 آج ہی سہا منظور اُن کو امتحان اپنا
 میں اُنہیں چھیڑوں اور کچھ نہ کہیں
 چل نکلتے جو مٹے پٹے ہوتے
 کیا خوب تم نے خیر کو بوسہ نہیں دیا
 بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے
 صحبت میں خیر کی نہ پڑی ہو کہیں برخو
 دینے لگا ہے بوسہ بغیر اتجا کیے

سوال یہ ہے کہ ان متضاد خطوط سے مرتب ہونے والی محبت کی یہ تصویر حقیقت ہے
 یا غالب کی انچی PROJECTION یہ ایک ایسا دلچسپ اور اہم سوال ہے جس کا
 صحیح جواب نہ ملنے کے باوجود سوال کی نفسیاتی اہمیت کم نہ ہوگی۔
 غالب کا ایک مشہور شعر ہے:

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
 رہنے دوا بھی مٹا فرومیا میرے آگے

نفسیاتی لحاظ سے اس شعر کی تحلیل کریں تو غالب کے تحت الشعور میں دو رجحانات کی
 کارروائی کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے، ایک کمزوری کا احساس اور دوسرے تغار سے تسکین۔
 یہ دونوں رجحانات بہت قوی ہیں، بغاوت پر تو یوں مسلوم ہوتا ہے گویا نظام پرستی کمزوری
 کی وجہ سے ہے۔ لیکن اشارے کے تفصیل مطالعہ کے بعد ایسا نہیں معلوم ہوتا، کیوں کہ اپنی
 سب کا نہ حیثیت میں بھی ایسے اشارے کی کمی نہیں کمزوری کا احساس اشارے کے علاوہ خطوط سے
 بھی چشمے خطوط میں مختلف بیانیوں کے ذریعے عیاں ہوتا ہے کہ وہ کافی سے زیادہ مذکورہ
 ظاہر ہے اشارے کا خیالی اور باطنی کدیم اور ان سے پیدا ہونے والی جہانی کمزوری کی تصویر کشی نہ ہرگز
 تھی لیکن میری کمزوری کی بات کی گئی ہے یہ اعصابی کمزوری بھی ہو سکتی ہے اور اس سے

جرمِ گزنی کمزوری بھی۔

چھٹا نہ بھڑپیں صنف نے دنگِ اختلاط کا
ہے دل پہ بارِ نقشبِ محبت ہی کیوں نہ ہو
کردیا صنف نے عاجزِ غالب
تنگِ پیری ہے جوانیِ میری
مازما نے اسد اللہ خاں تھیں
وہ دلوں کہاں وہ جوانیِ کدھر گئی

کلمِ اذکم یہ اشارِ محض اور بے معنی کمزوری کے قیاس تو نہیں ہو سکتے۔ اس موقع پر اعتراض کرتے ہوئے اسے محض توجیہ قرار دیا جاسکتا ہے، اگر یہ توجیہ ہی ٹھہرے تو توجیہ دیت کے عمل کی طرح بے بنیاد تو نہیں ہوتی یا اگر اب تک اور کسی نقاد کا اس مفہوم کی طرف دھیان نہیں گیا تو ان اشارے جو ایک خاص نوع کا مفہوم بالکل واضح طور سے مترشح ہے، اسے غارت تو نہیں کیا جاسکتا؟ غالب کو اس کمزوری کا مِراقِ معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ متفرق اشارے کے ساتھ ایک مسلسل غزل بھی کہی ہے۔ آٹھ اشارے کی اس غزل میں صرف صنف شدہ دھ اشارہ مرکزی موڑ سے ہٹ کر ہیں، ورنہ باقی سب کا مضمون کمزوری اور اس سے وابستہ کیفیات ہیں:

وہ فسراق اور وہ وصال کہاں
وہ شبِ دردِ دماہ و سال کہاں؟
خسبِ کارو بارِ شوق کسے
ذوقِ نظارۂ بحال کہاں؟
دل تو دل وہ دماغ بھی نہ رہا
شعرِ سودائے خط و خال کہاں؟

ایسا آسان نہیں ہو رونا
دل میں طاقت بگڑ میں حال کہاں؟
ہم سے جھوٹا قرار خوار عشق
ہاں جو جاؤں گے وہاں مال کہاں؟
مضمل ہو گئے قویٰ غالب
وہ عناصر میں اعتدال کہاں؟

مسل غزلِ نسیائی لحاظ سے بہت اہمیت رکھتی ہے۔ غزل کے تخلیقی لازم جس انتشار و فکر کے متقاضی ہیں، اس کی بنا پر جذبہ پسین کر نہیں بگڑ سٹ کر اٹھار پاتا ہے۔ اُڑتے احساسات کیوں کہ گٹھاؤں کی طرح کھل کر نہیں بہتے، اس لیے دو مصرعوں میں۔ بجلی کی لمبائی چمک کی مانند غزل گو کو سب کچھ دکھانا ہوتا ہے۔ لیکن بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ تخلیق کی صورت میں جو ارتقا قائم ہوتا ہے اور اس سے شاعر جو لاشعوری تسکین حاصل کرتا ہے، وہ اسے ایک شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی اور یوں وہ ایک خاص نفسی کیفیت کے تحت مسلسل کہے جاتا ہے۔ غالب کے ہاں مسلسل غزلیں کم ہیں۔ لیکن جو ہیں وہ کسی نہ کسی نفسی کیفیت کے لیے کلید کی حیثیت اختیار کر رہتی ہیں۔

غالب کے ہاں تغارہ پرستی کو دو صرافوں نے رجمان قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیا اس کی وجہ نگوہاتھ میں جنبش نہیں ہے یا کوئی اور نسیائی باعث؟ اس کے بارے میں حسی طور سے کچھ نہیں کہا جاسکتا، لیکن اتنا ہے کہ اشتداد اور مصرعوں کے علاوہ غالب کے ہاں ان ترکیب کی بھی کمی نہیں جن کا تعلق ذیہ یا ذیہ سے ہے۔

ذیہ نہ لم۔ غیر نظارہ۔ بھوہ گل۔ نگاہ شوق۔ ذیہ یعقوب۔ بھوہ ناز
بہار نظارہ۔ چرخ حسود۔ نگاہ آفتاب۔ سورج گل۔ بربق نظارہ۔ سوز و خیرہ ایسی
ترکیبوں کی بعض چند مثالیں ہیں۔

مندرجہ ذیل مصرعوں میں بھی یہی مضمون اُٹھا رہا ہے :

عشہ شہیدانِ لنگ کا خون بہا گیا !
 عشہ کون لاسکتا ہے تابِ جلوہٴ دیدارِ دوست ؟
 عشہ تنہیں کو ہم نہ دوئی جو ذوقِ نظر سے
 عشہ لیکن آنکھیں روزِ دیوارِ زنداں ہو گئیں
 عشہ مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی

نظارہ پرستی سے لے کر جنسی نظارہ پرستی (VOYERISM) تک دیکھنے کے جہر اہل ہیں، غالب کے ان ان کے نشانات تھے ہیں۔ کچھ تو اس روایت کے باعث کہ اس عہد کی معاشرت میں عورت سے چونکہ سماجی سطح پر میل ملاپ کے مواقع کا فقدان تھا، اس لیے جو کچھ بھی تھا ’عیدِ نظارہ‘ ہی تھا۔ شاید اسی لیے ہمارے ہاں لمس پر مبنی اشعار کی کمی ہے اور حماسِ غصہ میں سے بھی زیادہ تر آنکھوں سے کام لیا گیا۔ علاوہ ازیں تقصوت میں ویڈیو اور کماسی اسیت حاصل ہے) مگر غالب کے ان روایت کے ساتھ ساتھ کچھ اور ذہنی تقاطعوں کا بھی سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ روایتی شعر و بصورت ترکیب یا الفاظ کے حسن ترتیب کے باوجود اس مالِ مانہ پرستی سے عاری ہوتا ہے، جو جذبہ کی آمیزش سے شعر کو بلند کر دیتا ہے اور اس لحاظ سے شعروں کا انتخاب واقعی دل کا معاملہ سمجھ کر لکھتا ہے۔ بہت سے اشعار میں سے چند مثالیں پیش ہیں :

بچنے ہے جلوہٴ گلِ ذوقِ تماشا غالب
 جخم کو چاہئے ہر رنگ میں داہر جا
 جوئی ہے کس قدر انسانی سنے جلوہ
 کر مست ہے تیرے کچھ میں ہر درودِ دل

کیوں بل گیا نہ تاپ دُشِ یار دیکھ کر
 جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر
 تو ہوا جلوہ گر مبارک ہو !
 دیرِ ششِ سجدہ، جیسو نیاز
 تماشا کرائے محو آئینہ داری
 تجھے کس تنا سے ہم دیکھتے ہیں
 دل کو نیاز صرف دیدار کرچکے
 دیکھا تو ہم میں طاقتِ دیدار بھی نہیں
 حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو
 کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے ابر
 آنکھ کی تصویر مرنا مرے کھینچی ہے کہ تا
 تجھ پہ کھل جاوے کہ اکیا کو صورتِ دیدار ہے
 نظارے نے بھی کام کیا ماں نقاب کا
 متی سے ہر نگہ ترے دُش پہ بھر گئی
 ہنوز عمری حسن کو ترستا ہوں
 کرے ہے ہر روزی مر کام چشمِ بینا کا

ان شاہوں سے غالب کی دیدار پرستی کے مدارج کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا۔

اب سوال یہ ہے کہ غالب نے اس نظارہ پرستی سے کیا کام لیا؟ اس ضمن میں سیاسی حقیقت ملحوظ رہے کہ ایک مردِ عورت کو یا عاشق اپنے محبوب کو جب جنسِ نگاہ سے دیکھتا ہے تو تمام جسم سے بیک وقت جنسی دلچسپی کا اظہار نہیں کیا جاتا بلکہ اپنی انشائیہ شہادت اور جنسی مزاج کی بنا پر ایک آدمی عضو سے اس کشش کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس طرح

جنسی نفاذ اور اس نفس کا تو مزاج وقت جتنا ہی بے یگانہ اس میں بھی اپنی مخصوص جنسی اُفتاد کے باعث کسی ایک جس سے وابستہ تہیجات کو بقیہ پر فروغیت دی جاتی ہے۔ چنانچہ عام زندگی کی مانند شعراء نے بھی اپنی مخصوص جنسی امتیاز کی وجہ سے کسی ایک جس سے وابستہ تہیجات کو اپنے لیے باعثِ تسکین محسوس کرتے ہوئے ان سے وابستہ کیفیات کی ترجانی میں خصوصی دلچسپی شغف اور فائدہ مند پن کا اظہار کیلئے مثلاً شیر کے ہاں محبوب کے پاؤں سے اتنی زیادہ دلچسپی ملتی ہے کہ بعض اوقات تو اس پر پا پربت FOOT FETISHIST کا لگان

میر نے لکھا ہے۔۔۔ مصطفیٰ اور حسرت نے مہوسات اور رنگوں سے خصوصی شغف ظاہر کیا

لے بہت سے اشارے کے علاوہ ماحولاتِ عشق میں بھی یہاں اشارے ملتے ہیں :

رفتہ رفتہ سلوک بچ آیا۔۔۔ تا تھ پاؤں کو اپنے نگایا!
 ۴۔ بے گاہ پاؤں پھیلاتے۔۔۔ میری آنکھوں سے تیرے طوالتے
 جلیں کراتے تھے جب کہیں ایدھر۔۔۔ پاؤں رکھتے تھے میری آنکھوں پر
 میری تھی میر

۵۔ ہاں سہرے ہے بار ویاں قرمزی دوشالہ

نگل کی سج دکھا کے مسکن نے مار ڈالا

دیسائے خوں میں کیوں کر ہم نیم قدر نہ ڈوبیں

نگل کے دھگ سے جب تا کر ہولالا

صاف چہلے سے عیاں ہے بدنِ سرخ تیرا

نہیں پھیلتا تیرے شبنم پہن سُسُور تیرا

(اس زمین میں مصطفیٰ نے چھ غزل کہا ہے) مصطفیٰ

روشنی پریر جن ہوئی غولی جسمِ ناز کی

اور بھی شرفِ بزرگ تر ہے باس کا

(بقیہ دیکھئے صفحہ پر)

ہے۔ مزید برآں حسرت کے ہاں تو فوجی میں جنسی اہمیت ہے۔ بھنڑی شعراء کے ہاں معاملہ بندی کے نام پر اس حیاتیاتی شاعری نے خوب فروغ پایا۔ اس نقطہ نظر سے حبیب غالب کا جائزہ لیں تو اس کے ہاں رجحان وید کے تحت قد اور رفتار سے زیادہ اور پابوسی و لبر سبازئی کے تذکرہ میں اس سے قدمے کم لمس سے دلچسپی ملتی ہے۔ یوں تو قد اور رفتار کا تذکرہ بھی غزل کی مسئلہ رعایات میں سے ہے اور وید کے نفسی رجحان سے عادی ہونے کی بنا پر بھی بہت سے شعراء نے یہ مضمون اسی لیے ادا کیا ہو گا کہ پردہ کی بنا پر صرف قد اور رفتار ہی حُسنِ بیاہن کہتے تھے۔ لیکن غالب کا مابلغ ہن ہی اس کے دل کا معاملہ کھول دیتا ہے :

حبیبک نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں مقتدمۂ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا
ترے سرو قیامت سے اک تہ آدم
قیامت کے نختے کو کم دیکھتے ہیں
سایہ کی طرح ساتھ چھری سرو منور
تو اس تہ و کش سے جو گلزار میں آوے

(بیتِ حاشیہ)

پیرِ یمن کوئی اتنا مانہ انہوں نے حسرت
وہ کو خوشبوئے محبت سے ہم آغوش نہ تھا
خوشبوئے لبوس کی لائی ہے کہاں سے
تجربہ تک نہ ہوا تھا جو گزر بادِ صبا کا
محتاج ہوئے عطر نہ تھا جسمِ خوبِ یا۔
خوشبوئے دہری تھی جو اس پیرِ یمن میں تھی

جاں ہے ہلے لبوسہ ولے کیوں کے ابھی
 غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں
 غنچہ ناشگفتہ کو دھڑ سے مت دکھا کے یوں
 لبوسہ کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کر یوں
 کیا خوب تم نے غیر کو لبوسہ نہیں دیا
 بس چُپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے
 صحبت میں غیر کی نہ پڑی جو کہیں یہ خُرا
 دینے لگا ہے لبوسہ بغیر انتخاب کے
 لبوسہ دیتے نہیں اور دل پر ہے ہر لحظہ نگاہ
 ہی میں کہتے ہیں کہ مفت آئے تو مال اچھا ہے
 دکھا کے جنبش لب میں تمام کر ہم کو
 نہ دے جو لبوسہ تو منہ سے کہیں جواب تو دے

لبوسہ کی صورت میں نفس حیات کو غالب نے PROFANE تو بنایا ہی تھا مگر
 اس پر اکتفا کرتے ہوئے اس نے پالوسہ کی صورت میں اسے منہی اخراجات - DEVI-
 ation - کی صورت میں دے دی یہی کجروی (PERVERSION) کی اصطلاح
 یوں نہیں استعمال کرنا کہ اخراجات؟ نسبتاً بے ضرر ہے جبکہ کجروی سے ذہن میں مریضانہ
 اور مجرمانہ قصصات کے ساتھ ساتھ گھٹاؤنے پن کا احساس بھی اُبھرتا ہے۔ غالب کے ہاں
 پالوسہ کی خواہش تو ہے لیکن اس کا اظہار جس انداز سے ہوا، اس کی وجہ سے قاری کے
 ذہن میں اگر کوئی اعلیٰ جایا قی تصورات نہیں اُبھرتے تو کم از کم گندگی و ضیوع کا بھی احساس
 نہیں ہوتا۔ میر اور غالب کی کئی مشابہتیں دیانت کی گنتی ہیں لیکن اب تک اس طرف
 کسی کی نگاہ نہ گئی کہ دونوں کے ہاں پالوسہ کا جہان بھی ہے۔ البتہ یہ ہے کہ میر کے شاعرانہ

میں اس طرابلس نے اپنی خاص OBSESSION کی صحت اختیار کر لی جبکہ غالب کے ہاں اتنی شدت اور بے چینی نہیں ملتی۔ اس نے اپنے محض اغاز میں یہاں ہی جنسیت کر لی، اوقات مزاج کے کیمرنگ کرنے کی کوشش کی ہے اس ضمن میں اس کا بہت ہی مشہور شعر ہے :

اسد خوشی سے میرے ہاتھ پاؤں پھول گئے

کما جواں نے فنا میرے پاؤں داب توڑے

یہ بظاہر پرمزاج بات ہوئی ہے لیکن درحقیقت ایسا نہیں، پاؤں سے جنسی دلچسپی رکھنے والے کے لیے پاؤں دابنے کی زرائع دھت وصل سے کم نہیں (بکہ آنتا پنا نہ یا کجروا نہ صحتوں میں تو یہی وصل ہے) ہاتھ پاؤں پھولنا محاورہ ہی اور یہاں غالب نے اسے ہاتھ دھکر بظاہر اس سے فتن پیدا کیا ہے لیکن درحقیقت یہ اس جنس اضطراب کے لیے اشارہ ہے، جیسے ہی مواقع سے محض ہوتا ہے۔ غالب نے کئی اشعار میں اسی کیفیت کے تحت وصل کا ضمن میں ہاتھ دھکا ہے :

میں اور حظ وصل خدا ساز بات ہے

جاں تدر وینی بھول گیا اضطراب میں

ترے وعدہ پر جئے ہم تو یہ جاں جھوٹا

کو خوشی سے مرہ جاتے اگر اعتبار ہوتا

اسی نوع کے بعض اور اشارے سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ غالب کے ذہنی اضطراب اور خوشی سے مرنے کی جو کیفیت وصل سے وابستہ ہے، اس کا اظہار اس نے غیر شعری طور پر ہاتھ پاؤں پھولنے کا محاورہ ہاتھ دھکر کیا،

میر اور غالب کے پابوسی کے اشعار کے تقابلی مطالعہ سے کم از کم یہ تو با آسانی واضح ہو جاتا ہے کہ میر کے ہاں غالب کے مقابلے میں ایسے اشعار میں زیادہ شدت اور بے چینی

پائی جاتی ہے اور یہ شدت ہی اُن کی نفسیاتی اہمیت متعین کرتے ہوئے انہیں جنسی مزاج کی
تفسیر کے لیے اہم اشاریہ کی حیثیت دے دیتی ہے۔

غالب کے ہاں رفتار سے جس شیفگی کا اظہار عتاب ہے جو اُسے بھی نظر انداز نہیں کیا
جاسکتا تو رفتار سے پاؤں کا بھی تعلق ہے، لیکن ان اشعار سے جو منظر ہمارے سامنے آجھڑا
ہے وہ ساکت پاؤں کا ہے، جب کہ آٹھ اشارہ کی جس غزل کی ردیف میں پاؤں ہے،
اس میں ایک بھی شعر ایسا نہیں، جس میں محبوب کی رفتار کے حوالے سے اس کے پاؤں
کا تذکرہ ہو بلکہ جھٹکتے ہیں خود بخود میرے اندر کھن کے پاؤں کہہ کر اپنے پاؤں کا تذکرہ
کر بھی دیا۔

اس امکانی اعتراض کی طرف یوں اشارہ کر دیا کہ غالب کے یہ اشعار میری دانست
میں کیونکہ اُس کی جنسیت کے ایک اہم زاویہ پر روشنی ڈالتے ہیں (وہ ناکافی ہی سہی) اس
لیے اس ضمن میں پیدا ہونے والی غلط فہمی کی وضاحت بھی لازمی تھی۔
اب اشارہ ملاحظہ ہوں :

لے تولوں سوتے میں اُس کے پاؤں کا لبوس گر

امیں باتوں سے وہ کافرید گماں ہو جانے لگا

وہوتا ہوں حبیب میں پیچے کو اُس یستن کے پاؤں

دکھتا ہے جند سے کپٹنے کے باہر گن کے پاؤں

اس کے پیکس میر کے ہاں زیادہ والا نہ بن لگا ہے :

آنکھیں کھٹکے سے اس کی ٹھاکر خاک برابر ہم بھی ہوئے

مہندی کے لگ ان پاؤں نے تو بہتوں کو پامال کیا

اس کی پالوس کی توقع پر

اپنے تئیں خاک میں ملائیے لگا

غالب — مکتبِ غمِ دل میں

غالب کی شاعری کا شاید ہی کوئی ایسا پہلو ہو جسے نقادوں نے نہ کھنگالا ہو۔ چنانچہ تنقیدی نگاہ کے متنوع زاویوں سے کام لیتے ہوئے اس کے اشعار کی صدر نگہی کی تحلیل کی گئی۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ بعض امور میں بھمار و تواریس سے کام لیا گیا اور لیکن بعض اوقات نقادوں کی سہل نگاہی نے فروعی امور کو اساسی قراءت سے کر خلیہ بحث سے ادب کے قارئین کے لیے ہی الجھنیں پیدا نہیں کیں، بلکہ خود فنِ تنقید کے دھارے میں رہنے اور رکاوٹیں کھڑی کر دیں۔ عملِ تخلیق کی پیچیدگی کا اس سے اعجاز نہ لگا یا جا سکتا ہے کہ اس سے وابستہ نفسی کیفیات کے پیچ و دوڑ پر سلسلہ ہائے دما زحمۂ تخلیق کے نقطہء شعور سے لے کر لاشعور کے تاریک شاخوں تک پہلے ملتے ہیں۔ تخلیق کار سوچتا ہے اور کہتا ہے یا پھر آمد کی صورت میں مضمون خیال یا تصور از خود کچے شیرے کی طرح ٹپک پڑتا ہے۔ صورتِ تخلیق خواہ کچھ بھی کیوں نہ ہو، لیکن خود تخلیق کار کو بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ تخلیق کا یہ روشن اور چمکدار نقطہ درحقیقت لاشعوری محرکات سے وابستہ تاریکیوں کا ذہن کے ارتعاشی عمل کے ذریعے اس شاعر میں تبدیل ہونا ہے جس کی روشنی میں جنوں کل اہل قطرے میں دھلے دیکھتے ہوئے شاعر یہ دعویٰ کرتا ہے، — "مکمل بحر کا ہوا دیدہ بیا نہ ہوا"۔ تخلیقِ شخصیت کے لیے ذریعہ قرار دیا جائے اثبات لاشعور کے نقطہء نظر سے یہ بات وہی رہتی ہے۔ تخلیق کار اگر تخلیق کے ذریعے شخصیت سے قرار اختیار کرے تو لاشعوری محرکات کی جگہ نمائی علامتی اور رمزی انداز اپناتا ہے اور شاعر یہ کہتا ہے:

مکتبہ معنی کا موسم اس کو کھیلے
جو لفظ کو غالب میرے اشار میں آئے

برعکس صحت میں بھی فنکارانہ انداز اپنانے کی ضرورت ہوتی ہے اور اس مقصد کے لیے خواہ علامت تراشی کرے یا نظریہ حیات کی صحت میں ایک واضح اور دو ٹوک قسم کا انداز اپنائے، بات وہی رہے گی۔ اس ضمن میں تخلیق کار کی شخصیت کی توانائی بس نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ کم توانا شخصیت بے قورہ موزوعات کے چناؤ، زندگی سے اخذ و اقتساب کے سمراؤں میں غفلتوں کے لپیروں میں ٹوڑے گی یا پھر ٹیکنیک کی معمولی جہلیوں میں غم ہر کردہ جلتے گی۔ لیکن توانا شخصیت ان سب پر حاوی ہی نہ ہوگی بلکہ انہیں اپنے مقصد کے لیے اس سہولت سے استعمال کرے گی جیسے کہاں گیلی مشین کو چاک پر کچھ کر باتوں کی معمولی سی جنبش سے اُسے مشکل اور محسوس کیا جاتا ہے۔ جب کہ توانا شخصیت کے سامنے موزوعات، فن، تقاضے اور ٹیکنیکی لوازم کی یہ حالت ہوتی ہے، گویا، آئینہ تندی صبا سے چنگلا جلتے ہے۔ ”اور اس لیے غالب کو یہ کہنے کا حق پہنچتا تھا:

بقدرِ شرق نہیں غربِ تگنا نے غزل

کچھ اور چاہیے دست میرے میاں کیلے

افترض کہ تخلیق، عمل، تحقیق اور پھر مکمل صحت میں تخلیق ایک ایسا شلت ہے جس سے تخلیق کار کی شخصیت فرار چاہے یا اس میں پناہ گزیں ہو۔ ہر دو صورتوں میں نفسیاتی اہمیت کے حامل ایسے نتائج برآمد ہوتے ہیں جو اپنی معنی خیزی اور پہلو داری کی بنا پر تخلیق کی تقسیم اور تخلیق کار کے مطالعہ کو ایک نیا طریقہ مہیا کرتے ہیں۔

حالی نے غالب کو حیرانِ ظرف قرار دیا اور حیاتِ غالب کے لطافت اور پُر زور باتوں کے ساتھ ساتھ اگر خطوط کے تنگنہ اسلوب کو بھی مد نظر رکھا جائے تو بظاہر اُسے جھلنے کی ضرورت ہی نہیں، لیکن اس ضمن میں یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ غالب کے خطوط سے اگر تغش یا

دل لگی کا چلو نکلے تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ مزاجیہ خطوط میں خطوط میں مزاج ہونا اور بات ہے بجز خطوط کا مزاجیہ ہونا قطعی جدا کائنات ہے۔ اس میں فرق ناٹک سا ہی ہے لیکن بحیثیت ذہنیت یہ اساسی ہے اس لیے اسے کسی طور سے سمجھنا نظراً اندازہ نہیں کیا جاسکتا۔ دیوان غالب میں بعض مزاجیہ نیم سنجیدہ یا پر متعفن اشعار کی موجودگی کی بنا پر کیا اسے مزاجیہ دیوان قرار دیتے ہوئے غالب کو مزاج نگار کہتے ہوئے اسے اکبر انداز آبادی کے ساتھ ایک ترانہ میں تو لیا جاسکتا ہے؟ اکبر کا ذکر آیا تو خود اکبر کے بھی خاصی تعداد میں خطوط ثبت ہو چکے ہیں۔ اس لیے اس کی مزاج نگاری کو ذہن نشین رکھتے ہوئے اگر انہیں پڑھیں تو سخت مایوس ہوتی ہے ان خطوط کا لب و لہجہ اس انداز سے قطعاً مختلف ہے جو مزاج نگار اکبر سے مخصوص ہے اور یوں اُنہو کے سب سے مشہور مزاج نگار کے بارے میں اس کے خطوط کچھ اور ہی کافی سناتے ہیں، اس بات پر زیادہ نندہ دینے اور اکبر کی مثال پیش کرنے کی ضرورت یوں محسوس ہوتی کہ بعض تعدادوں نے غالب کو مزاج نگار ثابت کرنے کے لیے اس کے بعض اشعار لیے اور انہیں بطور دلیل چسپاں کیا اور اپنی دانت میں تنقیدی فریضے سے عمدہ برآ ہو گئے۔

اس موقع پر مزاج سے وابستہ نفسیاتی یا فلسفیانہ مباحث سے گریز کرنے کے باوجود یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ اپنی خاص جدا گانہ یا انفرادی صورت میں مزاج کچھ بھی نہیں، حیاتیاتی لحاظ سے دیکھیں تو بعض تہیات کی موجودگی میں یہ دماغ کے زیر حکم مدخل کا ایک عضلہ انداز ہے، نفسیات کی حدود میں آئیں تو اس کی صحیح اسیت کا اندازہ ہوتا ہے، چنانچہ فرانیڈ کے خیال میں یہ جنس و باؤ سے چھٹکارے کا ایک بے منہر سا طریقہ ہے (نوجوان لڑکیوں کی بے وقت کہنسی اُدھ گدگدائی سے اس کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے) ایڈلر اور بعض دیگر ماہرین نفسیات کے خیال میں یہ تمکنا بہ حیات سے گریز کا ایک انداز ہے۔ یوں یہ مجروح انسان کے ذہن چپانے والی چیز بن جاتی ہے۔ اس لحاظ سے تو نہیں بہترین و در اقرار پاتی ہے لیکن صحت مند کے لیے

میں! عام زندگی سے قطع نظر ادب میں بعض اوقات سماجی تصانیف سے جنم لینے والا مزاح یا سیاسی طنز کا رنگ وغیرہ بھی اس ذیل میں آجاتے ہیں، مگر ایک قسم کا کمیونڈلوج قرار دیا جاتا ہے۔ کتابت بلکہ اکبر نے تو اس کا اعتراف بھی کر دیا تھا:

سرو بہ موسم ہوائیں چل رہی ہیں برفبار
شاہد معنی نے اور حسابے نظرات کا لحاظ

غالب کا مزاح بھی ایک طرح کا کمیونڈلوج ہی ہے:

اوجڑ جب غالب کی زندگی کا مطالعہ کریں تو بلاشبہ اسے اتنا غرض ہونے کی ضرورت نظر بھی نہیں نظر آتی کہ وہ میخربان ظریف ہی بن کر رہ جائے جس شخص نے تمام عمر ریٹائریٹی میں بسر کی۔ وہ رئیس زادہ جو نشاط پسندی کے باوجود قرض کی بے پینے پر مجبور ہو جس کی طرف غرض کشایہ عالم کہ اگر ان کی پذیرائی کے لیے خود صاحب کمرے سے باہر نکل کر خدائیں تو وہ ملازمت طلب کرنا تو کجا طے بغیر واپسی آ سکتا ہو۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اسے نوآباد یوسف علی خاں دانی رام پر سے نیکوۃ مانگنی پڑی ہو اور جس کے لیے حصول بخش سے وابستہ مسائل نے ایک مستقل درد سر پیدا کر دکھا ہو۔ جو کرایہ کے مکان ہی میں مڑ رہا ہو بلکہ مکان بھی ایسا خستہ کہ موسم سے زیادہ مکان کے خربے اور بادل سے زیادہ بھت چمکے!

مزاح اور محالیت میں تضاد عام سے عام زندگی جن تضادات سے دوچار ہوتی ہے

۱۔ غالب نے بعض اوقات جنسی نوعیت کے مضامین کو جس قدر مزاحیہ انداز میں بیان کیا اسے فرائیڈ کے اس نظریہ کی روش سے جنسیت کی شدت کو کمیونڈلوج کرنے کی سی ہی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں وہ اشعار خصوصی تو جمع جاتے ہیں جن میں نوسر نہا مضمون یا اندھا غلبے یا جن میں محبوب کے پاؤں سے جنسی دھبے یا ہر گز گئی ہے۔ غالب کے ان اشعار میں جنس تو ہے لیکن وہ بالعموم اس کے براہ راست اور صریح انداز سے بچتے ہوئے اسے چھڑ مزاح بنانے کی کوشش کر رہے ہیں۔

ان کا ردِ عمل بالعموم دو صورتوں ہی میں ظاہر ہو سکتا ہے یا تو انسان بے حس (APATHY) سے محض حیوان بن جاتا ہے ورنہ ارتقائی عمل کے تحت غالب کی مانند حیوانِ غریب اس لیے غالب کو حیوانِ غریب سمجھنے یا اس کی شاعری میں مزاح آ جا کر کہنے سے پیشتر ان تمام امور کا ذہن نشین رکھنا ضروری ہے۔ جب وہ یہ کہتا ہے :

نہ نشاند کو کوب مات کو یوں بے خبر سوتا
رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کٹر

یا

خلک سے ہم کو عیشِ رنڈ کا کیا کیا تھا
مزارِ بردہ کو بجے ہوئے ہیں قرضِ رہزن پر

تو بلا ہر یہ مزاح ہی معلوم ہوتا ہے، خندہ نہیں، تبسم زیر لب ہی سمی، لیکن کیا مزاح اور تبسم؟ المیہ سے جنم لینے والا اس میں جزمیت بیان ہے وہی دراصل کمیونٹل ہے۔ میرے لے کر نانی ملک بہت سے خورائے فاقی عروموں اور دکھوں کے پیدا کردہ اعصابی تناؤ سے چٹکائے کے لیے تخلیق کے ارتقائی انداز کو باہمت اُسودگی قرار دے کر اپنی مجرور شخصیت کے لیے ان سے جیا گیلیں کا کام لیا، مگر وہ غم کے تیز و جارحے میں بہہ گئے، جبکہ غالب اس معاملہ میں وہ عروموں ثابت ہوتا ہے جن کی زندگی ادھر ڈوبے اُدھر نکلتے۔ کی تفسیر ہے۔ اس میں غم کا مذاق اڑانے کی حکمت بھی ہے، لیکن ہر موقع پر نہیں، کیونکہ وہ یہ بھی کہتا ہے :

لے اسی خیال نے ایک اور شعر میں یوں اظہار پایا ،
جو جس گل کا قصہ میں بھی کھٹکا نہ رہا
عجب آرام دیا ہے پردہ بالی نے مجھے

اس شخص کی طرح سے جس کو کوئی بھلاوے

میں بھی جلتے ہوئے ہیں وارنٹ نامی

”وارنٹ نامی“ اس شخص کی کلیدی اہمیت رکھتا ہے کہ اسے غالب کی زندگی کے لیے

ایک اشاریہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ وارنٹ نامی اسی احساس کا ترجمان ہے، جسے آج ہم

عدم تکمیل کے احساس سے مرہوم کہتے ہیں۔ عدم تکمیل کی عام صورت وہ ہے جسے احساس

کمتری کی اصطلاح کے ناپ ین شرت حاصل کی — اس تضیق الجباؤ (COMPLEX)

کے علاوہ بھی بعض افراد نے تکمیل ذات کے لیے ”برتر وجود“ کی صورت میں جن شالی یا تصور

ہیروئی کی تشکیل کی، وہ عام زندگی میں خود کو اس کے معیار تک لانے میں جب ناکام رہیں

تو اس احساس نامی سے جو نفسی غلام بن جاتا ہے اس کو عدم تکمیل کا احساس کہتے ہیں،

اس کی اگر ایک انتہا پرائڈر کے نظریہ کی روش سے محضوں نامیوں کے احساس کا پیدا کردہ

احساس کمتری ہو گا تو دوسری انتہا پڑ SCHIZOPHRENIA ایسی مریضانہ صورتیں۔

غالب کی شالی انتہا پسندی کی نہ تھی، لیکن آتا ہے کہ اس کی زندگی کے بیشتر واقعات ”وارنٹ

نامی“ کی تفسیر قرار پاتے ہیں۔ خود اس نے اپنی بے بسی کی تصویر ایک خط میں لیں کھینچی ہے:

”مجھ کو دیکھو نہ آؤ اور ہوں نہ مقید، نہ رنجیدہ ہوں نہ تندہ دست، نہ غرض ہوں

نہ ناغرض، نہ مرده ہوں نہ زندہ، جسے جاتا ہوں، باتیں کیے جاتا ہوں، دہائی

روزانہ کھاتا ہوں، شراب پیتے کھاتے جاتا ہوں، جب موت آئے گی

مروں گا، نہ جھگڑے نہ شکایت، جو قریب بہ سبیل حکایت!

قد شنائی کے بارے میں کئی خطوط ہیں ایک کی چند سطریں یوں ہیں:

”ہر شخص نے بقدر حال ایک ایک قدر دان پایا۔ غالب سوختہ اختر کو بڑی

داد بھی نہ ملی۔“

شدتِ احساس کیلئے یہ خط اپنی شالی آپ ہے:

”یہاں خدا سے بھی توقع نہیں مخلوق کا کیا ذکر، کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا
 تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں، میں اپنے آپ کو
 غیر قصور کر رہا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کتنا ہوں کہ غالب کے ایک جوتی
 اور لگی۔ بہت اترتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی واں ہوں، آج دور دور
 تک میرا جواب نہیں ہے۔ اب تو قرصداروں کو حجاب دے۔ صبح تو یوں کہ
 غالب کیا سرا بڑا طمد سرا، بڑا اکا فرمرا۔“

خطوط میں اس نوع کی مثالوں کی کمی نہیں اور یوں ”داغِ ناتمامی“ دیوان کے ایسے
 اشارے کے لیے ایک ہی منظر قرار پاتا ہے جن میں احساسِ عروسی کی چھین محسوس کی جاسکتی
 ہے۔ اسی عروسی نے دل میں جو حسرت کردہ تصویر کیا زمین، وہ حمد کہتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر
 سحاب بھی ہے) اس نے اگر ایک طرف تنوہیت پر مبنی اندازِ نظر کو ختم دیا تو دوسری طرف
 تصویرِ ظلم کا ادب و عبادار ان سب مضامین کے اظہار میں جس شدت جذبات کے سراٹھاتے
 ہیں وہی دل کی آواز ہونے کی غماز ہے۔ ویسے غزل کے اشعار سے ”خدا نماز یا خداوت“
 حاصل کرنے میں دوسب سے جڑی قباحتیں ہیں، ایک تو یہ کہ دیوان میں تمام غزلوں کو بھانپ
 روینِ حریفِ تمہی کے مطابق ترتیب دیا جاتا ہے۔ اس لیے نفسی واردات کے مطالعہ میں
 انہیں قطعی ثبوت کے طور پر استعمال کرنا بڑا مشکل ہوتا ہے۔ اور دوسری۔ اور غالباً پہلے سے
 بھی زیادہ اہم سب یہ کہ غزل میں قوافی کی رعایت اور مخصوص مضامین کی روایت کے متبع
 میں بے شمار اشارہ ایسے بھی ہوتے ہیں جو محض اچھے یا بُرے ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ
 اور کچھ بھی نہیں! ان کا تخلیق کار کے تخلیق لاشعور سے کیونکر کوئی تعلق نہیں ہوتا اس لیے
 ان کی کوئی نفسیاتی ہیئت بھی نہیں ہوتی۔ اس پر یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ نقلِ مرتبوں کے انبار
 میں سے۔ درعدن کیسے چھانتیں؟ بالفاظِ دیگر روایت کے شعر اور جذبے کے شعر میں
 کیسے تیز کر جائے؟ اس کا سیدھا سا معیار بے ساختگی اور عاقلانہ پن قرار دیا جاسکتا ہے۔

یہ اس شعر کی اساسی نوعیت ہوتی ہے جس میں جذبہ خود لہلہا اٹھتا ہے شاعر خواہ شخصیت کا انتخاب کر دیا ہو یا اس سے فرار برد و صورتوں میں یہ اساسی صفت بے قرار رہے گی۔

یہ سب امور جب ذہن میں رکھتے ہوئے غالب کا جائزہ لیں تو احساس عروسی اور اس سے جنم لینے والا احساس شکست بہت نمایاں نظر آتا ہے۔ آسانیاں کر اس کی نسیانی اہمیت کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتی:

کس سے عروسی قسمت کی شکایت کیجیے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ جھا

قضا نے تاجھے چاہا خراب بادۂ آفت
نقد خواب لکھا جس نہ چل سکا تلم اُسے

میرے خم خانہ کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا منجملہ اسباب ویرانی بجے

کہاں تک رڈوں اسکے خیمے کے پیچھے قیامت ہے
مری قسمت میں یا رب کیا نہ تھی دیوار پتھر کی

ان اشعار کا تفرع احساس کی گمراہی اور جذبہ کی شدت کا آغاز تو ہے ہی لیکن شاہد غلبہ تقدیر کی بنا پر جذبہ کی ان متحرک صورتوں کا ایک مرکز بھی مقرر ہو جاتا ہے۔ ایسا مرکز جو اپنی عام صورت میں تقدیر پرستی کے دوائی تصورات سے اخذ رنگ کے باوجود بھی شاعر ریز شیشہ بن کر یک رنگ جذبہ کو بوتلوں کر دیتا ہے۔ عروسی قسمت کے ضمن میں یہ شعر بھی قابلِ غور ہے۔ انداز بیان دوائی ہے لیکن مندرجہ بالا اشارے کے تناظر میں اس

کلیاس پر تن کی طرف جب کاؤ قابل توجہ ہے :

”جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا

وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیونکر ہو

احساس محرومی اور اس سے جنم لینے والے احساسِ شکست نے اس شعر میں تو
تحتِ الشوریٰ تک رہتے ہوئے بالواسطہ اظہار پایا لیکن ایک اور شعر میں احساسِ شکست واضح
طور سے نمایاں ہو کر سامنے آیا ہے :

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

سوال یہ ہے کہ شکست کی آواز کی بازگشت کہاں کہاں سنی جا سکتی ہے ؟ زندگی
میں ؟ خطوط میں ؟ اور کیا دیوان میں بھی ؟ —

اس سوال کے جواب سے پیشتر یہ ذہن میں رکھنا لازم ہے کہ غالب کو حالات نے
کیسا ہی کیوں نہ چھپا لیکن رنگیت نے ذات کے لیے ایک مضبوط حصا کا کام ہی نہ کیا
بلکہ یہ تو مصائبِ زلیلت میں شخصیت کے لیے ایک ڈھال کا کام بھی کرتی ملتی ہے، اس
نے اسے کھل کر رونے نہ دیا مگر شاعری میں غم کے فلسفیانہ تصور اور خطوط میں زندگی کی
”طنینوں کی شدت کو مزاج کے جھینٹوں سے کم کرنے اور دنیا بھر نشاط پرستی کے باوجود بھی
سے : ایک خط میں یوں لکھا ہے :

”۳۰ برس کی عمر ہے ... ہرگز عالمِ رنگ و بو کی سیر کی، ابتدائے شباب میں ایک
مرشدِ کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو نہ بد و عیب مشکور نہیں ہم مانعِ فتنی و فخر نہیں، چمکاؤ اور
مزے اداؤ غریب یاد ہے کہ مصری کی گتھی جو شمس کی گتھی نہ جو، سو میرا اس نصیحت پر عمل
رہے کسی کے مرنے کا وہ غم کرنے جو آپ نہ مرنے کیسے اچک فتنی اور کہاں کی
مرثیہ خالی آواز کی کانٹک بھلاؤ غم نہ کھاؤ“

دلِ حسرتِ زندہ کا ماتم کافی سے زیادہ ہی نہیں بلکہ اشعارِ جذبہ کی کشالی سے کندن بن کر نکلتے محسوس ہوتے ہیں :

دلِ حسرتِ زندہ تھا مازہ لذتِ درد
کام یا بادل کا بقدر لب و دندان نکلا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
میں شمعِ کشتہ درخوردِ محفلِ نہیں رہا

ناچار بیکسی کی بھی حسرت اٹھائیے
دستِ اوی رہ دستِ ہیراں نہ پوچھ

دے داداے نلک دلِ حسرتِ پریت کی
ہاں کچھ نہ کچھ نکلائی حالات چاہیے

ناکردہ گناہوں کی حسرت کا شے داد
یارِ تب اگر ان کردہ گناہوں کی خزاں ہے

غالب کے ہاں اشعار کے ساتھ ساتھ ایسی ترکیب اور استعاروں کی بھی کمی نہیں جن کا محرک حسرت ہی قرار دی جاسکتی ہے۔ داغِ حسرت، تحسرت، حاصلِ ایسی ترکیب کی کمی نہیں احساسِ نوز کے مصرعے : ”نہ کہہ کر گر یہ بقاءِ حسرتِ دل ہے“ بھی اسی جذبہ کو بالفاظِ دیگر پیش کرنے کی سعی قرار دینے جاسکتے ہیں جبکہ بعض مواقع پر حسرت کا نام لیے بغیر حسرت سے ناخامِ حشرِ قن کا ماتم کیا گیا ہے :

لے گئے خاک میں ہم داغِ تنہائے نشاط!

یا

گو میں رہا رہیں ستم ہائے روزگار!

”دلِ حسرت پرست“ جنم کا ساتھی نہ ہو گا جبکہ حالات نے اسے یہی انداز اپنانے

پر مجبور کر دیا ہو گا، کیونکہ ایسے اشعار بھی ہیں :

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے

بہت نکلے مرے ارمان لیکن سپر بھی کم نکلے

لگھو میں تھا کیا کہ ترا غم اسے غارت کرتا!

وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیرِ سراب بھی ہے

اس حسرتِ تعمیر نے اشعار میں مختلف پیکر تراشے متنوع انداز اپنائے، طرزِ طرح

کے رنگ استعمال کیے :

اضروگی نہیں طربِ افنائے امیقات

ہاں دودھن کے دل میں مگر جا کرے کوئی

میں ہوں اور اضروگی کی آرزو غالب

دیکھ کر طرزِ تپاکب اہل دنیا جل گیا

غموشی میں کہاں غولِ گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں

چراغِ مزدہروں میں میزبانِ گریہِ مریبان کسا!

نام کامیرے ہے جو دکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میرے ہے جو نقتہ کہ برپا نہ ہوا

قری کف خاکستر و بلبل نفس رنگ
اے نادر! نشانِ جگر سوختہ کیا ہے

یہ احساس زیادہ تھمر کر اس احساس پر منتج ہوا جس کی بنا پر وہ غمِ زمانہ اور
نشاطِ عشق کی مستی کو کھر کی میزان میں دیکھ کر ان کی قدرد قیمت کے قیمن کی سمی ہی نہیں
کرتا بلکہ اول الذکر کو ترجیح بھی دیتا ہے۔ حالانکہ یہ غزل کی روایت کے برخلاف ہے۔
غالب کی تلقین پسندی اور جدیدیت کا راز بھی اسی میں منظر ہے کہ اس نے زندگی کی تھلیوں
کو جس طرح محسوس کیا انہیں غزل کے روایتی سانچوں میں پیش کرنے کے باوجود صمیمی عداوت
احساس کو برقرار رکھا۔ جو کہتا ہے ایسے اشعار کی بنا پر وہ اپنے دلمے کے لیے انہیں
ساہوکارین و سائل ایسے اشعار ہی کی بنا پر وہ ہمارا ہم عصر ہے؛
غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
وگر نہ ہم بھی اٹھاتے تھے لغتِ الم آگے

تیری دغا سے کیا ہو سلائی کہ دھرم میں
تیرے سما بھی ہم پر بہت سے ستم ہوئے

دکھاؤں گا تا شادی اگر قسمت زلف نے
مرا ہر دایہ دل اک تنہم ہے سر و چراغاں کا

کم جانتے تھے ہم بھی غم عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پر غم روزگار تھا!

ادکل ایک ایسی اہمیت اختیار کر لینے والا یہ شعر بھی :

غم اگر چہ جامل ہے یہ بچپن کہاں کو دل ہے
غم عشق گزرتا ہوتا غم روزگار ہوتا

ان اشعار کے متوجہ سے وہ امور واضح ہو جاتے ہیں جن کی بنا پر ایک طرف اس
کے قنوطیت پر مبنی انداز نظر اپنایا تو دوسری طرف ترقی سے اس کو فلسفہ غم بنادیا۔

کسی نے طوائف میں قنوطیت اور رجائیت کا اندازہ کرنے کے لیے ادھی بھری بوتل
میز پر رکھ کر جب اس کے بارے میں استفسار کیا تو کسی کو ادھی بوتل بھری نظر آئی
جبکہ کسی نے ادھی خالی دیکھی۔ بس قنوطیت اور رجائیت میں بھی یہی بنیادی فرق ہے کہ
ایک کو "ناموجود" دکھائی نہیں دیتا جبکہ دوسرے کو "موجود" دکھائی دیتا ہے۔ بالفاظ دیگر
قنوطی انہی کو "موجودگی" کے اقرار سے اس کا اثبات کرتا ہے جبکہ رجائی اثبات کا اثبات کرتا
ہے۔ عمل زندگی میں تو شاید قنوطیت کو دو اور دو چار کر کے دیکھا، سمجھا اور سمجھایا جانا ممکن
ہو، لیکن فلسفہ یا تخلیق میں یہ مسئلہ اتنا سیدھا اور راست قسم کا نہیں رہتا، کیونکہ یہ "زاویہ"
جب "زاویہ حیات" بنتا ہے تو اس میں تخلیق کار کی شخصیت کی تمام پیچیدگیاں بھی سمٹ آتی
ہیں۔ اسی لیے غالب کے ایسے اشعار کا مطالعہ کرنے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کے
لیے یہ محض اشعار ہی نہیں بلکہ دل کا معاملہ کھول دینے والی بات بھی ہے :

میری تعمیر میں سطر ہے اک صوفت خرابی کی

ہیرنی برقی خرمین کا ہے، خون گرم دھن کا

لیکن دشوار ہے ہر کام کا آسان ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انسان ہونا

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف لگے مر جوتے تک

جنگل سے زبونی ہمت ہے انفعال!
حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ

خوشی کیا کھیت پر سے اگر سوبلہ ابراؤے؟
کجبت ہوں کہ ٹھونڈ ہے ابھی سے بھلاؤں کو

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرنا امیر
کرے نفس میں فراہم طس اکشیاں کے لیے

اسی اندازِ نظر نے جب فلسفیانہ پاشنی پائی تو یہ غالب کا مشہور فلسفہ غم بنا۔ غالب اس لحاظ سے تو غلامِ سفر نہ تھا کہ اس نے کوئی بامناظرہ نظریہ مدون کیا یا کسی نظامِ فکر کی تشکیل کی اس کا جو کوئی بھی فلسفہ دیکھ دیا وہ بہتر تو تصویرِ حیات ہے وہ اس کی اپنی ہی زندگی کی PROJECTION ہے چنانچہ اس نے زندگی جس رنگ سے عکسائی اس کی بنا پر وہ یہ کہہ سکتا: ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے؟ اسی احساس نے اسے یہ حقیقت سہائی کہ میرے لیے تو آدمی کا بولہ نالی ہی رہے گی۔ جب مجھے بڑی کی چیز ملتی ہی نہیں تو میں اسے کیوں دیکھوں۔ اس لیے غالب کا تصویرِ حیات نفی پر استوار ہے، زندگی

ہوں اہم اور قابلِ تقدس ہے کہ موت زندگی کی ابدی حقیقت ہے، اس نے المیہ سے طریقے
کا تصور ایجاد اور غم سے نشاط کا۔ الغرض اس نے فنی کو تسلیم کر کے اس کا اثبات کیا۔
اس کی اپنی کیفیت تو کچھ ایسی تھی:

جہاں میں ہر غم و شادی ہم میں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کر شاد نہیں
اب اس لیے وہ یہ الفاظ اپنے پر مجھ رہ گیا:

شادی سے گزرا کہ غم نہ رہوے
اُدوی جو نہ ہو، تو دے نہیں ہے

اسی کو اس نے اپنی فات کے حوالے سے ایک ٹکڑی قرار دے کر انا قیت دینے
کی کوشش کی:

فنائے غم کو میں اسے دل غنیمت مانے
بے صدا ہو جائے گا یہ سارے ہستی ایک دن

منا ہے وقتِ فرصتِ ہستی کا غم کوئی
عمرِ عزیز صربِ عبادت ہی کیوں نہ ہو

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں محک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوتے

اور اس مشہور شعر میں تو انھوں نے زندگی اور غم کو مترادف قرار دے دیا ہے:

تقدیر حیات و بنہ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پانے کیوں

زندگی کے غم اور ان پرستارِ موت کا احساس۔ یہ ہیں وہ نقاطہ جن کے صیوان
اس کے ٹھکر کا خطِ مستقیم متا ہے اور اس احساس نے بالآخر اس میں وہ جہالت پیدا کر
دی کہ اس نے فتنے کا پہلے قرین اعتراف کیا:

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہر جز مرگ علاج

ضلع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر موت نے یک

اور اس اعتراف کے بعد اس نے فتنے کا اثبات کر کے اسے زندگی میں ایک تقدیر کی
حیثیت دینے کی کوشش کی:

رنج سے خوگر ہوا انسان مٹ جاتا ہے رنج

خسکیں تھوڑے پر پڑیں اتنی کہ آساں ہر گھنٹیں

اور: "درد کا عدد سے گزرتا ہے دوا ہو جاتا۔"

غالب جن تلخیزں سے دوچار رہا وہ شدید سی، لیکن ایسی اذکی بھی نہ تھیں کہ
صرف اسی کے ذات سے محسوس کبھی جا سکیں۔ ہر عہد کا انسان اور فن کا کسی نہ
کسی لحاظ سے پریشان ہی رہا ہے۔ کوئی کم کوئی زیادہ! ان تخلیق کاروں کی تعداد تو شاید
انگلیوں پر گنی جا سکتی ہو جنہیں دولت، شہرت، عزت اور چاہت ہر شے سے نوازا گیا
ہو، ورنہ اکثریت کا تو غالب کی طرح یہی حال رہا:

"اب میں ہوں اور ماتم یک شہرِ آند"

غالب کی شخصیت کی توانائی کا ناز اس میں مضمر ہے کہ اس کے غم کی چھین تو
محسوس کی، اسے فن میں سویا بھی، مگر خود اس میں غرق نہ ہوا۔ وہ خارجی حوادث
کے طوفان سے بھی گزرتا ہے اور ذات کے بحران سے بھی دوچار ہوتا ہے مگر اپنی
شخصیت کو شعوری کاوش سے، دولت کر کے ذہنی صحت مندی پر قرار دکتا ہے۔

تیجے ہیں اس کے اندازِ نزیت اور خیالات اور شاعری میں مزارع اور قنوطیت یا غمِ اپنی
 نے جسِ تنویر (DUALITY) کو جنم دیا وہ اُر دو غزل میں اپنی مثال آپ ہے اور اس
 کی بنا پر وہ شدید حساسیت (HYPER-SENSITIVENESS) سے بھی بچا
 رہا! یہی وجہ ہے کہ نہ تو اس کی ہنسی میں دلیوانگی کی جھلک ہے اور نہ ہی اس کے غم
 میں آسیب کی چینچ۔ اس کا مزارع مہذب انسان کی شائستگی ہے اور غم مزارع کا شعور!
 اور اسی لیے وہ غالب ہے۔

غالب — آتش زیر پا

کھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخنِ محرم
تا دکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

غالب کی شاعری، انکار اور شخصیت ایک صدی سے ناقدین کے لیے ایک مستقل تہیج کی صورت اختیار کیے ہوئے ہے۔ اس کی فکر کو نظریات کی میزبان میں پرکھا گیا، خیالات کی متفرع تشریحات ہوئیں اور اہم تصوراتِ حیات کی تلاسروں نے چھان پھشک کی۔ المزمین ایکہ جنہوں کی سہی غالب کے اس شعر کی تفسیر معلوم ہوتی ہے:

گنجینہٴ معنی کا طلسم اس کو بکھے
جو لفظ کو غالب مرے اشعار میں آوے

”گنجینہٴ معنی کا طلسم“ — ایسا طلسم ہے جس کے لیے ابھی تک تو تنقید کا سرمایہ بے بس ہی ثابت ہو رہا ہے اور اسی میں غالب کی انفرادیت ہے۔

غالب آج بھی جدید ہے۔ یہ دعویٰ غلط نہیں۔ غالب اس لیے جدید نہیں کہ

اس نے ہیں۔ اقبال کی مانند — کوئی مستقل نظام نگر یا کوئی ایسا اہم نظریہ حیات دیا جس نے قومی زندگی میں انقلاب برپا کیا یا اقدام کے معائیر کی تعمیل اور تشریح کرے۔ انکارِ نو کے چراغ روشن کیے۔ میرے خیال میں تو غالب جدید ہی اس لیے ہے کہ اس کے کلام سے نہ تو کوئی مستقل نظام نگر مرتب ہوتا ہے اور نہ اس نے بطور خاص کوئی نظریہ یا نظریہ حیات ہی دینے کی کوشش کی، یہ اس لیے کہ نظام نگر یا نظریہ حیات بالعموم عصری

تھا مرنے کی بنا پر حتم لیتے ہیں مثال: ہر سید کی تحریک یا ترقی پسند ادب کی تحریک (دھرم کسی خاص نظریہ، تحریک یا مسدود حال کا ردِ عمل ہوتے ہیں۔ مثال: اکبر الہ آبادی)۔
 قوم یا افراد کو خاص حالات سے نہرو آسانی اور دشمنی میں داخل کرنے کے لیے
 مصائب زیست میں نظریات سے مصدود فلا و پیدا کرنی ہوتی ہے۔ یوں نظریات منجھار
 میں پھنسی کشی کے لیے کہیں تیار رہتے ہیں تو کہیں طوفانوں میں پناہ گاہ اور پھر حصولِ مراد کے
 بد نشان نصرت! لیکن بالآخر نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب ان مخصوص حالات کے طوفان تمام
 جائیں، حوادث کے بادل چھٹ جائیں، عافیت کا کنارہ مل جائے اور منزلِ مراد پائیں
 تو پھر ان نظریات اور افکار کی عظمت تو بے قرار رہ سکتی ہے لیکن بدلے حالات میں ان کی
 اقامت بجانبِ گھر میں رکھے ہوئے نواہ سے زیادہ نہیں ہو سکتی۔ اس لیے نظریہ ساز
 شاعر اور نظریہ باز ادیب کا ہر عہد میں زندہ اور ہر عصر کے لیے جدید رہنا ضروری نہیں بلکہ
 غالب نے حیاتِ انسانی کے جن پہلوؤں کو لیا ان کی کسی فلسفی ایسے فکر سے
 تحصیل و ترمیم تو کی لیکن فلسفی ایسی عقلِ غیر جانب داری، دھاندلی بھی بلکہ اپنی ذات
 کے حواس سے ان پر روشنی ڈالی، بعض ناقدین نے اس کے کلام میں ہر قسم کا فلسفہ
 دریافت کر رکھا ہے اور اس کی ہر بات پر فلسفیانہ تاویل چسپاں کر کے اپنی دانست
 میں حقِ نقد ادا کر دیا۔ اس ضمن میں اس کے مشہور فلسفہ معجم کو خصوصاً مثال کے طور پر
 پیش کیا جا سکتا ہے جس کے سلسلے میں کم از کم شہنشاہ سے بات شروع کرتے ہوئے وجودیت
 حکم سے استدلال کرتے ہوئے اسے ایک عظیم قصہ اور منفرد فلسفہ حیات ثابت کرنے کی
 سعی ملتی ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ فلسفہ غم بردار یا اسی نوع کے دیگر فلسفے، غالب
 نے اس کے بارے میں کوئی ایسا نیا، انوکھا یا چرکھا دینے والا تصور نہیں پیش کیا جسے
 تاریخِ فکر میں تصورِ نو اور عالمی فلسفے میں نیا و بن قرار دیا جاسکے۔ یہی ساری بات تو
 یہ ہے کہ غالب کی زندگی جن مسائل و حوادث سے دوچار رہی ان کی بنا پر اگر اس نے

ایسے اشیاء کہے تو تعجب نہ ہونا چاہیئے:

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں محکم مئے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

قیدِ حیات و بندِ غمِ اسل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے گئیں

غمِ ہستی کا آسد گس سے ہر جز مرگِ علاج
فشیق ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہوئے تک

غم اگرچہ جاگسل ہے پچھیں کہاں کڈل ہے
غمِ عشق اگر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

رنج سے خوگر ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج
خسکیں مجھ پر پڑیں اتنی کر آساں ہر گھنیں

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرتا ہے دوا ہو جانا

پریشان حال انسان یا خود کو سیلابِ بلا میں بے بس تنگے کی طرح چھوڑ دیتا ہے
یا ان کے خلاف عملی جدوجہد سے جیومِ بلا پر عادی ہونے کی کوشش کرتا ہے لیکن
ان دو واضح اور بعض صورتوں میں انسانی طریق کار کے علاوہ اپنے گرد و ناغی حصار

قائم کرنے کی صحت میں ایک اور ذہنی رویہ بھی ملتا ہے، انشیات کی اصطلاح میں یہ
 دفاعی عمل (DEFENCE MECHANISM) کہلاتا ہے۔ اس مضمون کا موضوع بطور مثال
 غالب کے دفاعی عمل کا جائزہ نہیں ہے یہ تو صرف اس امر کی طرف اشارہ
 کرنا مقصود تھا کہ اس کے شعور و فلسفہ فہم میں کوئی خاص فلسفہ نہیں بجز اس کے کہ ایک
 پریشان شخص نے ذاتی واقعات کے بارے میں اپنے کردار کی ردِ عمل کی PROJECTION
 کو فن کا ادا اسلوب سے شامیکا بنالویا۔

ایک نلا سفر دانش کے باج بلند پر شکن باعموم افراد اور توقعات کو اپنے افکار
 کے پانیوں سے ناپتا ہے۔ وہ ایک پیغام برد (مخبر نہیں) ہے لیکن ایسا پیغام برد انہوں
 سے خطاب نہ کرتا ہے لیکن ان کی سطح پر آنا گواہ نہیں کرتا اسی لیے افراد نلا سفر کی عظمت و عظمت
 سے مبہوت نہ ہو سکتے ہیں، اس کے فلسفے کا بت بھی بنا سکتے ہیں لیکن دعاس سے ایسی محبت
 نہیں کر سکتے جیسی شاعر یا مفنی سے کر سکتے ہیں۔ کیوں کہ وہ شاعر یا مفنی کی مانند اسے اپنے
 دل کے قریب نہیں محسوس کرتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک حساس شاعر:

کس قدر محدود ساسے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

کے مصداق دوسروں کے غم میں ڈوب کر ادا ان کے غم کو اپنا غم سمجھتے ہوئے ان کے ساتھ
 آنسو بہا سکتا ہے۔ بالفاظ دیگر نلا سفر کا طریقہ تحلیل و تشریح کا ہے تو شاعر کا

! KEMPATHY

غالب جو آج زندہ ہے ہم عصر صوفیوں جتنا ہے اور ہم اسے کئی نام نہاد جدید شعراء
 کے مقابلے میں جدید تر سمجھتے ہیں تو اس کی وجہ یہی ہے کہ جن آگ میں وہ خود جلتا رہا، اس
 نے دوسروں کو جھکا س میں سگھنے پایا اور یوں اپنی آگ کے حملے سے دوسروں کی آگ کو بچا:

چو چھبے کیا وجود و عدم اہل شوق کا

آپ اپنی آگ کے خسرو خاشاک ہو گئے

— ادیا بھر:

دل مرا سوڑ نہاں سے بے عذابا جل گیا

آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

دیوانِ غالب کی پہلی غزل جس کا مطلع ہے:

نقشِ فریادی ہے کس کی شوقیِ تحریر کا

کاغذی ہے پیرایہ ہر یکبرِ تصویر کا

اپنی کثیر الشرحی اور لیں نزاعی حیثیت کی بنا پر شریکی تنقید میں ایک سنگِ میل

کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ اسی غزل کا مطلع کو مطلع ایسا مشہور و نہ ہوا کہین غالب کے

ذہن اور اس کے تخلیقی شعور کی تفہیم کے لیے یہ اگر کلیہ نہیں بنا تو ایک اہم اشاریہ تو

یقیناً قرار دیا جاسکتا ہے:

بس کہ ہوں غالب سیری میں بھی آتشِ زیرِ پا^{لے}

سوئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

— غالب: آتشِ زیرِ پا!

یہ ایک ایسا اشاریہ ہے جسے مرکزِ قرار دے کر اس کی شاعری کے ایک خاص

رُخ کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ — میں یہ دعویٰ تو نہیں کرتا کہ اس سے اس

کے تمام کلام ہی کو ایک نئی روشنی میں دیکھتے ہوئے اس کے مفہوم میں انقلابی تبدیلیاں

لائی جاسکتی ہیں لیکن اس امر پر یقیناً زور دوں گا کہ غالب کے ذہن کی ایک نئی جہت

لے اقبال کی نظم ”ماشتی ہرمانی“ کا ایک شعر ہے:

شیرِ ساقی شبنم آسا زلفِ دل دیا طلب

تشنہءِ دائم ہوں آتشِ زیرِ پا لگتا ہوں میں

سے ضرور آگاہ ہو سکتے ہیں۔

نورِ یافتؔ بیاضِ غالبؔ سے جہاں کلامِ غالب کے بارے میں کئی نئے تحقیقی اور تنقیدی امور سامنے آئے ہیں وہاں یہ بھی معلوم ہوا کہ یہ غزل وہاں بھی سرِ دیوان ہے۔ واضح رہے کہ یہ بیاض ۱۸۱۶ء میں لکھی گئی جب کہ غالب کی عمر ۱۹ برس کی تھی گویا یہ غالب کی قدیم ترین غزلوں میں سے ہی نہیں بلکہ غالب کے نقدِ نظر سے اہم ترین غزل بھی کہ سرِ دیوان ہے!

البتہؔ بیاضؔ میں یہ قطع نہیں بلکہ غزل کا دوسرا شعر ہے اور یوں :

آتشیں پاہوں گدازِ وحشتِ منڈاں نہ پوچھ

موتے آتش دیدہ ہے ہر حلقہٴ بیاں زنجیر کا

اصلاح سے شر بہت بہتر ہی نہ ہو گیا بلکہ اس شعر میں مرکزی حیثیت رکھنے والی ترکیب

آتشیں پا کے مقابلے میں آتشِ زیرِ پا کہیں زیادہ طبع اور معنی خیز ہے۔

آتشِ زیرِ پا سے وابستہ تصورات کے ضمن میں یہ کہتے بھی اہم ہے۔

آتشِ زیرِ پا سے ایک ایسے شخص کا تصور اُبھرتا ہے کہ بے چینی جس کا مقدر ہے

بچی ہے اس بے چینی کو اُس بے چینی سے میسر نہ کیا جائے جس کی سیما بیتؑ سے وفات

کی جاتی ہے۔ سیما بیت کی پیدا کردہ بے چینی بھروسے جسمِ میتی ہے اور انسان کی نفس

لہ: غالب کی ایک مشہور غزل کی روایت ہے: پاؤں! اس میں منہ جہِ ذلیلِ شر سے اس

سیما بیت کی بڑی اچھی طرح سے وفات ہو جاتی ہے:

اللہ رے فوقِ وحشتِ نردی کہ بعدِ مرگ

بچتے ہیں خود بخود مرے اللہ کفن کے پاؤں

ترکیب میں آمیز ہوتی ہے جبکہ اس کے برعکس آتش زیر پاہمی صحت میں آتش اہم
خارجی عمل ہے جو پاؤں کو زمین پر سکون سے ٹکے نہیں دیتا۔ خواہش تو آرام کرنے، اطمینان
سے کھڑے ہونے کا ہے لیکن سربنائے آتش پاؤں حرکت پر مجبور ہیں یوں سیاست کی
حرکت زندگی اور توانائی کی منظرین جاتی ہے تو آتش زیر پاہی بے چارگی اور اندوہ کی علامت یا
زیر پا آتش سرد نہیں کی جاسکتی۔ اس لیے یہ حرکت جس جبر کو جنم دیتی ہے وہ حرکت
ہونے کے باوجود موت ہی کا ایک سوپ قرار پاتی ہے۔

غالب کے کلام میں بے چارگی کی پیدا کردہ یہ حرکت اور اس سے جنم لینے والا
احساس بے چارگی جو بالآخر احساس شکست پر منتج ہوتا ہے، کی بہت کامیاب عکاسی
کی گئی ہے اس ضمن میں ہر شعر تصویر کی مانند واضح ہے اور غالب کا اندوہ اتنا عمیق
ہے کہ ایسے اشعار کی موجودگی میں غالب کو حالی کی ہم فزائی میں شمول ظریف نہیں مانا جا
سکتا۔ گو غالب کے خطوط میں مزاج کے چھینٹے تھے ہیں خصوصیت سے اس نے اسلوب سے
جس طرح مزاج کا رنگ چمکایا اس کی اپنی جگہ ادبی اہمیت مسلم، اسی طرح اس کے
ان بعض مزاحیہ اشعار بھی مل جاتے ہیں لیکن خطوط میں سے کچھ میں مزاج یا چند تفتن
اشعار کی موجودگی پر ثابت کرنے کو کافی نہیں کہ اس کے خطوط مزاحیہ خطوط ہیں اور دیوان
مزاحیہ دیوان ہے۔ خطوط میں مزاج ہنا اور بات ہے جبکہ خطوط کا مزاحیہ ہونا قطعی مبدعہ
امر ہے اس میں جتنا دک سا فرق ہے اسے کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ
یہ لمحاظ نوعیت اساسی ہے۔ کیونکہ اس سے ہم اس منطقی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ محض چند
دلچپ، پُر لطف یا پُر تفتن اشعار کی بنا پر نہ تو اس کے دیوان کو مزاحیہ قرار دیا جاسکتا ہے

لے فینس دیمیز کے مشہور ڈرامے کا عنوان ہے: CAT ON A HOT TIN ROOF

— یہ بھی آتش زیر پاہی والی بات بن جاتی ہے۔

اور نہ اسے مزاج نگاہی سمجھا جاسکتا ہے۔

غالب کے کلام کا انشیات کی روشنی میں جائزہ نہ دیا گیا۔ اس لیے ناقدین غالب کے مزاج پر کچھ ضرورت سے زیادہ ہی ندد دیتے رہے ہیں۔ لیکن جب ”آن مزاحیہ“ اشارہ کا تمام کلام کے تناظر میں جائزہ لیں اور تخلیق سے وابستہ نفسی عوامل کو پیش نگاہ رکھیں تو یہ واضح ہوگا کہ غالب کا مزاج دراصل ایک طرح کا کیو فلاج ہے اور اسی نفسی رجحان کا پدیدآورہ جسے ابتدا میں ذہنی حصار سے تعبیر کیا گیا ہے۔ غالب کی زندگی پر اتنا کچھ لکھا جاسکتا ہے کہ حیات غالب کا شاید ہی کوئی ایسا گوشہ بچا ہو جس پر محققین نے روشنی نہ ڈالی ہو اور کچھ ہم سب یہ جانتے ہیں کہ غالب نے تمام عمر پریشانیوں میں بسر کی، مزاج رئیسانہ تھا مگر رئیس نہ تھا، شاعر پرست تھا لیکن قرض کی سہ پینے پر مجبور، عزت نفس کا یہ عالم کہ صاحب اگر پڑیلٹی کو کروڑوں باہر نہ بکھے تو ملازمت لیے بغیر واپس آگیا لیکن یہی خود پرست شاعر غالب یوسف علی خاں خانی رام پور سے لکڑی کے نام پر بیک، لگنے پر مجبور، پیشین کا قرض، اولاد کا غم، قید کی ذلت — ان سب کی موجودگی میں اس کی ہنس ملنے سے نہیں پھر پڑتی بکرا الیہ سے جنم لیتی ہے۔ اس لیے اس کا مزاج، غم کا کیو فلاج کرتا ہے، ورنہ اس کا اصل رنگ تو یہ معلوم ہوتا ہے :

اس شے کی طرح سے جسے کوئی سمجھاوے

میں میں جلے ہوؤں میں ہوں داغ۔ ناتامی

نے گل فتنہ ہوں نہ پردہ ساز

میں ہوں اپنی بھست کی آواز

دلِ حسرت زدہ تھا بالمدۃ لذتِ درد
کام یاروں کا بقدرِ لب و دندان نکلا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ بہتی لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ درخود مغلّ نہیں رہا

دے داو اس ملک دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافیِ مافات چاہیے

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کر دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا مل گیا

خوشی میں نہاں خوں گشتِ لاکھوں آئندہ نہیں
چراغِ مودہ ہوں میں میزبانِ گدہ عزریاں کا

نام کامیرے ہے جو دیکھ کر کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے جو فتنہ کو برپا نہ ہوا

ان اشارے کے ساتھ ساتھ ایسے خطوط کی بھی لکھی نہیں جن میں اس نے اپنی شخصیت
سے مزاج کا رنگین بادہ فریٹ پھینکا اور مکمل کر اپنے زخم دکھائے۔ اس مقصد کے لیے
صرف ایک ہی خط کی مثال کافی ہوگی:

”میں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر، کچھ بن نہیں آتی۔ آبِ اپنا
تماشا بن گیا ہوں۔ رنج و دولت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی اب اپنے آپ

کو غیر قصد کر لیا ہے۔ جو دیکھ مجھے پہنچتا ہے کتا بول کر غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر ہوں اور فارسی دان ہوں آج دور دو رنگ میرا جواب نہیں ہے۔ اب تو قرض ماریوں کو جواب دے چکے تو لیں کہ غالب کیا مرا بڑا طمہ مرا، بڑا کافر مرا، ہم نے اڑنا چھٹی چیا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ۔ ہر شے نشیں خطاب دیے ہیں چکر اپنے آپ کو شاہِ قلم دشمن جانتا تھا۔ اس لیے سقر مقرر اور حلاویہ زلویہ تجویز کر سکتا ہے۔ کیسے! نجم الدولہ بہادر! ایک قرض دار کا گریبان ہاتھ میں اور ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں۔ اہی حضرت قواب صاحب! قواب صاحب کیسے اور خان صاحب آپ سلمیٰ اور افراسیابی میں یہ کیا بے حرمتی جو رہی ہے کچھ تو اکسو، کچھ تو بولہ۔ بولے کیا بے حیا بے عزت، کوٹھی سے شراب، گنڈھی سے گلاب، بٹاز سے کپڑا، میرہ فروش سے آم، سراف سے دام قرض لیے جاتا ہے، یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے روں گا؟

— یہ نہ بولتی سطرین غالب کے ذہن کے کس گوشہ سے پردہ اٹھاتی ہیں؟ اور کیا ان کے تنقیر میں یہ شعر مزاحیہ قرار دیا جاسکتا ہے؟

قرین کی پیتے تھے مے لیکن کہتے تھے کہ ہاں!

دھگ لانے لگی ہماری ناقہ مستی ایک دن

خطوط سے اس نوع کی مثالوں کی تلاش مشکل نہیں۔ کیونکہ کہیں واضح طور سے اور کہیں بین السطور اس نے اپنی محرومیوں اور ناکامیوں کا تذکرہ کیا ہے۔ اب اس نے بعض اوقات ناکسو دگیوں کے دکھ سے اگر تفتش کا پہلو بھی نکال لیا تو اسے مداحی۔ مزاح نہیں قرار دیا جاسکتا۔ خطوط اور اشعار سے اس کی جو نفسی تصویر ابھرتی ہے اس کی بناء پر اس کی غرافت الیہ کی سیاہی سے جنم لینے والی "سیاہ غرافت"

(BLACK HUMOUR) قرار دی جاسکتی ہے۔ اس ضمن میں خود غالب کا رویہ بالکل واضح ہے :

دل گلی کی آرزو بے چین رکھتی ہے ہمیں
مردہ یاں بے رونقی ڈوہ چہراغ کشتہ ہے

اودیا پھر:

صہڑی اسدہ ہم نے گدائی میں دل گلی
سیاہ عرافت امرکی دنگ کے سماں تفتادات کی پیدا کردہ ہے گوار کی جیشوں نے
سفید نام سلام کے متعصبانہ رویہ اور سیاہ قادی کے دماغ سے جنم لینے والے المیوں کو
مزار کا لگ پنا کر طنز کی شدت میں اور بھی اضافہ کیا لیکن سیاہ عرافت — سیاہ نام عرافت
میں بیکہ المیہ سے جنم لینے والی عرافت "سیاہ عرافت" قرار دی جاسکتی ہے خواہ یہ ظرافت
کیسے ہی تک اور سلام کی پیدا کردہ ہر تضاد کے ساتھ سیاہ عرافت "نفسِ صحت جانی کی بلی
اوداس امر کی غائر ہوتی ہے کہ فم اگرچہ جاگمل ہے لیکن ہم اس فم کا منہ بھی اڑا
کھتے کچھ وہی غالب والی بات:

دل گلی کی آرزو بے چین رکھتی ہے ہمیں

میرے خیال میں غالب کا یہ مشہور شعر سیاہ عرافت کی بہترین مثال کے طور پر
پیش کیا جاسکتا ہے:

دل نشا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا

راکھٹا نہ چوری کا دعادیتا ہوں راہزن کو

دل تحفظ اور عافیت کا خاص کہا جاتا ہے اس لیے دن کے بجائے میں نے

لالہ مقصد کا رونا تو دے سکتا ہے لیکن — "رات کو یوں بے خبر سوتا" گناہراکب کے

بے کا لوگ نہیں۔ یہ انداز ایک خاص نوع کی نفسِ صحت جانی سے جنم لیتا ہے غالب

کے جس دفاعی حصار کا ابتدا میں ذکر کیا گیا یہ بھی اسی کے نفسی مظاہر میں سے ایک ہے۔ اگر سیاہ ظرافت کی روشنی میں غالب کے مزاح کا بطور خاص جائزہ لیا جائے تو اس کی نام نہاد مزاحیہ شاعری کا کچھ اور بھی دوپ نظر آئے گا۔

بحیثیت ایک فرو غالب کا ذہن مختلف النوع۔ بلکہ بعض اوقات تو متنازع و متناقض۔ عوامل کے عمل اور رد عمل کی آماجگاہ بناراجس کا اظہار اس کے کلام سے

بھی ہوتا ہے۔ بعض افراد یا فن کار ایک رخ ذہن *SINGLE TRACK OF MIND* کے حامل ہوتے ہیں اس لیے وہ فن کو اپنی فکر کی صراطِ مستقیم سے ہٹکنے نہیں دیتے، لیکن ان کے تنوع کی اساس ایک ہی رہتی ہے اور وہ انیس، اقبال، جوش، ظانی، اور ریاض دفیو کی مانند دو رنگ ہو کر بھی ایک رنگ ہی رہتے ہیں لیکن غالب ان شعراء میں سے نہیں اور اس کا تنوع ان مختلف احساساتِ باہم متضاد محرکات اور متناقض عوامل کی بنا پر ہے جو اس کے شعرا و فن کارانہ ادراک پر وقتاً فوقتاً شب خون مارتے رہے۔ انسانی لحاظ سے یہ عمل بے حد دلچسپ ہے کیونکہ جب تک فن کار ان مختلف النوع احساسات کا اپنی شخصیت میں انجذاب نہ کر لے وہ نفسی غلبان سے آسودگی حاصل کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ پائل اپنی بڑے سے اظہارِ ذات کرتا ہے تو نیرداتی حقیقت کو اپنے پسندیدہ روپ میں

دیکھنے کے لیے وہاہوں اور انتباسات کا ایک جہانِ توہمیر کرتا ہے۔ صوفی اور تفسیر کا ہی اس غلبان کے ہم تھانوں سے عمدہ براہِ برے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ صوفی مذبذب اور مستی کے عالم میں کشت کی منزل تک پہنچتا ہے جب کہ فن کار تخلیق کے ترفیع سے جو نفسی آسودگی حاصل کرتا ہے وہ اس نفسی کشش کی آگ کے لیے جھپٹوں کا کام کرتی ہے۔ انسانی لحاظ سے صوفی کا کشف اور شاعر کی تخلیق ایک ہی ذہنی وقوعہ کی مرہونِ منت قرار دی جا سکتی ہے۔ کشف اس امر کا غمان ہے کہ صوفی تمام تضادات کے اسرارِ بنان سے آگاہی حاصل کر چکا ہے۔ اسی طرح تخلیق بھی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ فرد بحیثیت ایک فن کار

مختلف انواع احساسات کو اپنی سامی میں جذب کرنے میں کامیاب رہا ہے۔ لیکن فن کار کا کام یوں ختم نہیں ہوتا کہ اسے کسی ایک جذبے کو ترویج دے کر اظہار بھی تو کر لے۔ یہ بالکل پھول والی بات ہو جاتی ہے۔ سورج کی شعاعیں سات رنگوں کا مجموعہ ہیں مگر پھول صرف اسی رنگ کا اظہار کر لے جسے وہ جذب نہیں کر پاتا۔ اس میں نظرت کی برطرفی کا راز مضمر ہے اور یہی فن کارانہ ترویج کی اساس!

بیامن غالب کا ایک شعر ہے :

بے سے کسے ہے طاقِ آشوبِ آگہی

کھینچا ہے مجھ پر حملے خطِ ایار کا

”آشوب آگہی“ خوبصورت ترکیب ہی نہیں بلکہ ایک سوال بھی ہے۔ غالب کے لیے

”آگہی“ کیوں ”آشوب“ ہے؟ اور پھر اس ”آشوب“ سے ”آگہی“ کے لیے ”سے“ کے سہارے کی

منصوبت کیوں ہے؟ اس کے ساتھ ہی ذہن اس مشورہ شری طرف بھی جاتا ہے :

سے سے عرضِ نشاط ہے کس دوسیا کو

اک گونہ بے خودی مجھے دن رات چاہیے

”آشوب آگہی“ اور اس سے وابستہ نفسی کیفیات کا مطالعہ ضروری ہے کیوں کہ اس سے

بھی غالب کے ذہن کی بعض پیچیدگیوں کا سراغ مل سکتا ہے بلکہ ایک لحاظ سے دیکھا جائے

تو یہی وہ پیچیدگیاں ہیں جنہوں نے بالآخر اسے آتشِ زیرِ پا بنادیا۔

غالب کے کلام میں ایسے اشارے کی کمی نہیں جن میں اس نے اپنی موجودہ صورتِ حال

سے بے مادی کا اظہار کیا ہے۔ ہمیں تو یہ اظہار بے مادی وضعِ الفاظ اور دو ٹوک لہجے

میں ہے :

گھر مارا جو نہ دوتے تو بھی ویراں ہوتا

بکر گھر نہ ہوتا ، تو بیاباں ہوتا

تنگی دل کا گھر کیا، یہ وہ کا فردل ہے
 کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا
 با اوقات اسے زیرِ سطح ایک فنی کیفیت کے طور پر بھی عسری کیا جاسکتا ہے،
 چنانچہ بالواسطہ طور پر وہ کہتا ہے:

قیری و ناسے کیا ہو تلافی کہ وہہر میں
 قبرے سما بھی ہم پر بہت سے تم ہونے

اس بے نداری کے احساس کے ساتھ ساتھ غالب کے ہاں فراز کا دجوان بھی نمایاں ہے
 لیکن یہ فراز زندگی سے نہیں بکرا (فراز دیا سماں) سے معلوم ہوتا ہے۔ غالب کا زندگی اور
 فم کے بارے میں جو ایک مخصوص اندازِ نظر ہے اس کی بناء پر اسے زندگی سے فراز کی ضرورت
 محسوس نہ ہی وہ اس کی تعلیموں سے فراز اختیار کرتا ہے کہ ان سے عہدہ برآ ہونے کے لیے
 اس کے پاس نفسیاتی ہتھیار موجود ہیں۔ ایک فراز خود سے ہوتا ہے۔ یہ وہ فراز ہے جو بالآخر
 نیورائیت پر منتج ہوتا ہے۔ اس فراز کا محرک بھی ویسے تو زندگی اور اس کی غماں ہی ہوتا
 ہیں لیکن یہ فراز کا نسبتاً بچیدار طریقہ ہے اور عام حالات میں اس کی قطعاً دشواری آسان نہیں
 ہوتی۔ غالب کے ہاں بعض اوقات ایک خاص طرح کے غیر سماجی رویے کا احساس ہوتا ہے۔
 مثلاً قین اشد پر مہنی اس کی یہ مشہور غزل:

بہینے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
 ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو
 بے درد و دیار کا اک گھر بنایا چاہیے
 کوئی ہمایہ نہ ہو اور پاساں کوئی نہ ہو
 چنیے گریہ تو کوئی نہ ہو تیار دار
 اور اگر مر جائیے تو زخمِ خواں کوئی نہ ہو

ان اشعار سے یہ بالکل عیاں ہو جاتا ہے کہ ذریعہ فرار زندگی سے ہے، نہ حالات سے اور نہ اپنے آپ سے بلکہ۔۔۔ ہم سب کوئی نہ ہوا، ہم زبان کوئی نہ ہو۔۔۔ کوئی ہوا نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو۔۔۔ اور نوحہ خواں کوئی نہ ہو۔۔۔ ان سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ صرف افراد کے فرار چاہتا ہے اور یہ بالکل وہی اندازِ نظر ہے جس کا سارے نے اپنے مشورہ دارے "IN KAMERA" میں پرچار کیا یعنی :

HELL IS OTHER PEOPLE

میرے اس اندازِ نظر کی اس کے بعض اور اشعار سے بھی توثیق ہو جاتی ہے کہ اس کے ہاں مردم بے ذاتی کا واضح رجحان تھا ہے۔
اس کا ایک شعر ہے :

پائی سے لگ گزیدہ ڈسے جس طرح اسد
ڈرتا ہوں آدمی سے کہ مردم گزیدہ ہوں
ایک اور شعر میں قدس کے تمغے بلجے میں یوں کہا :
میں ہوں اور اضروگی کی آواز غالب کہ دل
دیکھ کہ طرہ نہ تباہ اہل دنیا جل گیا

اور غالب فرار میں گریا اس جہنم سے بھاگ رہا ہے جو دوسروں کے دھم سے جہنم بنتا ہے۔ یہ درست ہے کہ غالب نے سارے کی مانند اس تصور کو نہ تو باقاعدہ ایک فلسفیانہ روپ دے کر اس سے سماجی طنز کا کام لیا اور نہ ہی اس سے وابستہ تمام اسکانات کا جائزہ لے کر اسے منطقی اہتمام پہنچانے کی کوشش کی۔ ویسے غالب سے اس کی توقع بھی نہ ہنی چاہیے تھی کیونکہ جیسے جیسے کاروائی تصدیق سے عبارت ہے اس لیے ہم شعری طور پر کسی اور نوع کے جہنم کا تصور نہیں کر سکتے۔

۱۰ اقبال نے عادت اس شخصیت کو سے ہٹ کر تیسرے حکم میں سر جہنم کا (یعنی لگے سفر پر)

اس لیے غالب نے جب میں جہنم کا ذکر کیا تو اسی معافی انداز میں :

آتشِ مددخ میں یہ گرمی کبھی

سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

غالب کی غزل کائنات کی روشنی میں مطالعہ کرنے پر بہت سے ایسے اشعار

ملتے ہیں جو اپنی ظاہری غمکی و مسنوی خوبیوں کے ساتھ ساتھ کسی مخصوص نفسی کیفیت کی

غمازی بھی کرتے ہیں۔ چنانچہ مندرجہ ذیل شعروا ضحیٰ طور سے شدید قسم کی بے چینی APATHY

کا ترجمان ہے :

ہوا حسبِ غم سے لیں بے حس تو غم کیا سر کے کھٹنے کا

نہ ہوتا اگر جدا تن سے تو زانو پر دھرا ہوتا

یہ بے حس و مائل شدتِ احساس کو چھپانے کے لیے اس سے حمد و برائی کا ایک انداز ہے

اور اسی وقافی حصار کی ہی ایک صحت ہے جس کا مضمون کی ابتدا میں ذکر کیا گیا۔ اس

بے حس کا نائدہ یہ ہوتا ہے :

اچھے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی

اب کسی بات پر ہنسیں آتی

(تھیرلٹ) تشدد پیش کیا ہے :

یہ مقام خلک جہنم ہے

ہمارے فہرے تھی آنکھیں

شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے

جہنم سے لڑاں ہیں مردِ مہربان

اہلِ دنیا یہاں جو آتے ہیں

اپنے انگاد ساتھ لاتے ہیں

سوال یہ ہے کہ آخر یہ بے حسی کیوں ؟

مگر غالب نے خاص بے حسی پر خاص قسم کے اشارے تو کم کہے لیکن ایسے اشارے کی کمی نہیں جن کی اداوار سے بے حسی کے نفسی مراد کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے توجہ بے دماغی کی طرف جلتی ہے۔ بے دماغی یا کم دماغی (میریٹھی میرک شاعری کے اہم عناصر میں سے ہے۔ چنانچہ غزل کے لائقہ اد اشعار کے علاوہ ایک مختص شہر آشوب کا قطع لیں ہے :

حالت تو یہ کہ مجھ کو غموں سے نہیں فراخ
دل سوئے دہشتی سے عبتا ہے جوں چریش
سینہ تمام چاک ہے سادا جگر ہے داغ
ہے نام مجلسوں میں مرا میرے داغ

از بیکہ کم دماغی نے پایا ہے اشتعار !

ان اشارے کسی حد تک میر کی مخصوص افتادِ طبع کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ آغا نیشاہت میں ناکام عشق اور اس کے نتیجے میں جنون، معاشی حالات کی خرابی اور عمر بھر جن حوادث سے وہ دوچار رہا ان کی بنا پر اس کے ہاں بے دماغی کا جواز ہے لیکن غالب — خیوانِ ظریف — نے ایسے اشارے کیوں کیے ؟

محبت تھی جن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ مروجہ بونے گل سے تنگ میں آتا ہے دم میرا

دصال جلوہ تماشہ ہے پر دماغ کماں
کہ دیکھے آئینہ انتظار کو پرواز

دل تو دل وہ دماغ بھی نہ رہا

شعور سودائے خط و خال کہاں

بعض اوقات اس بے دماغی کا شوق کے دوائی مضامین کے ساتھ بھی اظہار کیا گیا:

غم فراق میں تکلیف سیرِ بارش نہ دو

مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا

اس لحاظ سے میر اور غالب کا تقابلی مطالعہ کرنے پر واضح ہوتا ہے کہ غالب کے مقابلے میں میر کے ہاں یہ بے دماغی بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ غالب کا ایسا مطالعہ نہیں کم از کم میر کی مانند اس نے ایک COMPLEX کی صورت اختیار نہ کی۔ اس ضمن میں یہ بھی واضح ہے کہ غالب نے میر کا تہن بھی کیا اور اس میں ناکامی کا اعتراف بھی۔ غالب کو معتد میر قرار دینے والوں نے بالعموم دونوں اسلوب کے کی سطحی مشابہتیں گنوا دی ہیں۔ یہ درست ہے کہ غالب نے میر کی سادگی میں اپنی پیچیدگی صرف اسی پر انحصار تو نہیں کیا جاسکتا کہ اسلوب کے چند عناصر کو اپنا لینا کوئی ایسی اہم بات نہیں ہوتی بلکہ انفرادیت کے حامل اور صاحب اسلوب شاعر کے لیے کسی اور صاحب اسلوب اور صاحب طرز کا شعوری تہن اس نقطہ نظر سے کافی سے زیادہ مشکل ہو جاتا ہے۔ میری ماضیت میں میر اور غالب کے ہاں نفسی امور میں ذہنی تہیے کی یکسانیت زیادہ اہم اور قابل توجہ ہے۔ اور اس لحاظ سے دونوں کا موازنہ اور تقابلی مطالعہ زیادہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ چنانچہ بے دماغی کے ساتھ ساتھ دونوں کے ہاں بالوہی سار جہان بھی بہت نمایاں ہے۔ اس طرح غمگن، احساسِ محرومی اور اس کا پیدا کردہ احساسِ شکست اور ان سے جنم لینے والی پرشردگی اور نادمائی سے سنگنے کی کیفیت دونوں کے ہاں مشترک قرار دی جا سکتی ہے۔ اسلوب بھی کیوں کہ شخصیت سے وابستہ نفسی کیفیات کی بنا پر ایک مخصوص جگہ پر قائم ہے اس لیے غالب اور میر کے تقابلی مطالعے کی بنیاد طرزِ اظہار نہیں بلکہ طرزِ احساس ہونا

چاہیے گوان دونوں کا تقابلی مطالعہ اس مضمون کی حدود سے باہر ہے لیکن اس اہم نکتے کی طرف توجہ مبذول کرنی ضروری تھی۔

غالب کے ہاں ایک خاص طرح کی تشکیلی قوت ہے خواہ وہ تشکیلی ذوق ہو:
 نہ بندھے تشکیلی ذوق کے مضمون غالب
 مگر چہ دل کھل کے دیا کو بھی سائل بانجا

یا ذوقی معامی :

دیائے معامی تنگ آبی سے ہوا خشک
 میرا سر دامن ہیں ابھی تر نہ ہوا عطا

بعد ہر حسرت دل چاہیے ذوقی معامی ہی
 بھروں یک گوشہ دامن اگر آپ ہفت دیا ہو
 یا پھر وہ ذوقی تاشہ کی گتیں کرتا ہو :

بخشے ہے جلوہ گل ذوقی تماشا غالب
 چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا
 اس ضمن میں غالب کا یہ مشہور شعر قابلِ غور ہے :

تسکین کو ہم نہ دوشیں جو ذوقی نظر ملے
 خودمانِ غلہ میں تری صورت اگر ملے

اس شعر کے واضح معانی سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر پہلے مصرع سے مابستہ نفسی احساس کا تجزیہ کیا جائے تو غالب کے ہاں عدم تسکین کی شدت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے اور اس عدم تسکین نے اس کے ہاں متواتر صورتوں میں حسرت کے مضمون کو

جہنم دیا۔ یہ احساس کئی اشیاء، کیفیات اور احساسات سے وابستہ ہے لیکن اس کی اساس اپنی خاص صورت میں حسرت اور صرف حسرت ہے۔ شاید اسی لیے بعض اشعار کی نمایاں خصوصیت

PATHOS ہے :

لے گئے خاک میں ہم داغِ تنہائے نشاط
تو ہوا اور آپ بعدِ رنگ گلستاں ہونا
عشرتِ پارہٴ دل زخمِ تمنا کھانا
لذتِ ریشِ جگر عرقِ تنکِ داں ہونا
کی مرے قتل کے بعد اس نے جہاں سے توبہ
ہائے اس زود پشیمان کا پشیمان ہونا

نہ کہہ کہ گریہ بمقدارِ حسرتِ دل ہے
مری نگاہ میں ہے جمع و خروپِ دنیا کا

عذر و اماندگی لے حسرتِ دل نالہ کرتا متا جگر یاد آیا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ دل کا لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ درخوہِ مغل نہیں رہا

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گمنام کا حساب لے خدا نام

حائِم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تنائیں اسد
جانتے ہیں سینہ پر خون کو زنداں خانہ ہم

ہواہوں عشق کی عادت گری سے خرمندہ
سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں خاک نہیں

ہے سبزہ ناد ہر درو دیوارِ ٹکدہ
جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھ
ناچار بیکس کی بھی حسرت اٹھائے
دشنامی رہ دستم مہراں نہ پوچھ

وے داد اسے ملک دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافیِ مافات چاہیے

گھر میں تھا کیا کہ ترا غم اسے غارت کرتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سب

کس کو سناؤں حسرتِ اظہار کا کھل
دل مزدوج و خراجِ نیاں ہائے لالہ ہے

نامزدہ گناہوں کی بھی حسرت کی طے داد

یارب اگر ان کفہ گناہوں کی سزا ہے

”وایح تھائے نشاط“ ”وغم تھائے“ ”وایح حسرت دل“ ”حسرت قصیر“ ”حسرت

دل“ ”بیکسی کی بھی حسرت اٹھائیے“ ”دل حسرت پرست“ ”حسرت اظہار“ —

”نامزدہ گناہوں کی حسرت“ — یہ چند غرضنا ترکیب ہی نہیں بلکہ ایسے اشارے ہیں جو حسرت

اور حسرت پرستی کے لیے استعارے میں ثابت ہوتے ہیں۔ غالب کی فنی زندگی میں حسرت

کو ایک لحاظ سے وہی حیثیت حاصل ہے جو جوہر میں مرکز (NEVECLA) کو ہوتی ہے۔

حسرت سے وابستہ احساسات نے جہات و درجہات جن فنی توجہات کو جنم دیا ان کی بنا

پر اس کے کلام میں مندرجہ بالا اشعار کے علاوہ حسرت اور بھی کئی طریقوں سے اظہار

پاؤں ہے گو اسے یہ شکایت تو دہی :

کس کو سناؤں حسرت اظہار کا لکھ

لیکن اس نے دل کھل کر تشنگی و ذوق کے معانیوں بانٹے ہیں چنانچہ حسرت اظہار میں کاراۓ

اظہار کی بنا پر یوں صحت پذیر ہوتی :

ہوں سراپا سا ڈانگب شکایت کچھ نہ پوچھ

ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو بچے

بظاہر یہ سنج کلامی محبوب کے لیے ہے لیکن درحقیقت اس کے تحت اشعار میں وہی

اپنی حالت سے بے داری کا احساس کارفرما ہے۔ اسی آنگب شکایت نے ایک اور شعر

میں یوں صحت پاؤں :

پر ہوں میں شکوہ سے یوں راگ سے جیسے بلبا

اک ذرا چھیڑے سہرہ بکھے کیا ہوتا ہے

اور اس نوحہ کے اشارے آنگب شکایت کی وجہ میں سمجھ آتی ہے :

نام کا میرے جودکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے جودنہ کہ بہا نہ ہوا

دل ہی تو ہے نہ سنگ دشتِ دو سے بھرنے لگے ہیں
روشن گے ہم ہزار بار کوئی ہیں ستائے نہیں

غم دنیا سے گر پانی میں فرصت سراٹھانے کی
شک کا دھجنا قریب تیرے یاد آنے کی

کہاں تک دوڑوں اس کے خیمہ کے نیچے قیامت ہے
مری قسمت میں یارب کیا نہ مٹتی دریاوار پتھر کی

ان اشعار سے انھوں نے مالی تصویر یا احساسِ شکست کی ہے، غالب کے ہاں جس کی
اساس احساسِ شکست پر استوار نفرت آتی ہے، کلام سے ایک ایسے شخص کی تصویر ابھرتی ہے
جو حالات سے مقاومت اور مسلسل ناکامیوں اور محرومیوں کے بھابھ منافہت کی میں خود میں
شکست نہیں پاتا۔ اس لیے وہ در اور دوچار ایسے انداز میں اپنی شکست تسلیم کر لیتا ہے:

حاصلِ الفت نہ دیکھا جز شکستِ آئندہ
دل بدل چوستہ گویا ایک لپ افسوس تھا

نے گلِ فتنہ ہوں نہ پردہ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

مدعا محو تا شائے شکستِ دل ہے
آئینہِ حاضر میں کون لیے جاتا ہے مجھے

حسرت، شکایت اور احساسِ شکست اس کی شاعری میں جیلا گانہ (ISOLATED) حیثیت نہیں رکھتی بلکہ اس کے جذباتی طوفان کی محض چند شعلے ہیں لیکن ان لہروں کی تندہی اور ان شعلوں کی تپش احساسِ محرومی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ احساس محرومی بھی اپنے دامن میں اور کینیاں لیے ہوئے ہے جن میں نارسائی کا احساس نمایاں تر ہے:

بقدرِ غم ہے ساقیِ خمارِ تشنہ کامی بھی
جو تو دیا نے سے ہے تو میں غیاظِ دہلِ سالک

کچھ نہ کی اپنے جہیزِ نارسا نے دنیا
ذرہ ذرہ دوشِ خردِ شہیدِ عالمِ تابِ ستا

منہراک بندھی پر اور ہم بسنا کتے
عرش سے ادمرہتا کاش کے مکاں اپنا
غالب کا ایک شعر ہے:

حسنِ فروغِ شمعِ سخنِ دود ہے اسد
پلے دلِ گماختہ پیدا کرے کوئی

”دلِ گماختہ کی تحریکِ غم میں مرکزی حیثیت ہی نہیں رکھتی بلکہ اس کے مخصوص طرزِ انداز کی تقسیم کے لیے ایک اضافی بھی قرار دی جاسکتی ہے۔ اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ یہ ”دلِ گماختہ“ تصوف کے مروج مفهوم میں نہیں کیونکہ غالب نے اس کی طور پر چنداشارہ کرنے کے سوا اپنی علمی یا ادبی زندگی میں تصوف سے کسی طرح کی بھی دلچسپی نہ رکھی۔ یہ دلِ گماختہ تو:

پوچھے ہے کیا وجودِ عدم الٰہی شوق کا
 آپ اپنی آگ کے غم و غاشاک ہو گئے
 ایسی حالت کا پیدا کروہ معلوم ہوتا ہے۔ صرف اسی نقطہ نظر سے ہی غالب کے
 سلام کا جائزہ لینے پر آگ اور اس میں سکنے اور جلنے سے عادت متوزع کیفیات کی
 فن کا دائرہ عکاسی نظر آئے گی۔ ویسے تو غالب نے یہ بھی کہا تھا:
 ہم نہیں جلتے نفس ہر جہاں آتش باب ہے
 لیکن اس کے باوجود اس نے بہت کچھ کہا:
 دل مرا سو نہ نہاں سے بے محابا جل گیا
 آتش خاموش کی مانند گویا جل گیا

جلوہ دارِ آتشِ دوزخ ہمارا دل ہے!
 نکتہ شہیدِ قیامت کس کے آبِ گل میں ہے

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
 صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے
 ان تینوں اشعار میں بجا ہر جملے کا مضمون ہے لیکن تینوں اشعار میں جو کلمات
 اہلکار سے گئے ہیں ان کی نفسی اہمیت کو کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا بلکہ
 بعض اشعار میں تو غالب نے اسی وحشتِ آتشِ دل کا فزیر اہلکار بھی کیا:
 مرض کیجیے جو ہر اندیشہ کی گرمی کساں
 کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرایہ جل گیا

آتش بدست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے
مرگرم نالہ اُسے شرر بار دیکھ کر

تھکے گرم سے اک آگ چلتی ہے اسد
ہے جہاں غصہ و غاشاک لگتاں تھکے سے

سایہ میرا مجھ سے شلی دودھیاگ ہے اسد
پاس مجھ آتش بھلاں کے کس سے ٹھہرائے ہے

اور ان کا نتیجہ یہ نکلا :

کھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے خوف پہ انگشت

یوں محسوس ہوتا ہے کہ غالب کو سوزشِ دل کا خود بھی بطورِ خاص احساس تھا اگر اس
شعر کا مضمون کوئی بہت بلند نہیں اور نہ اس کے کسی خاص نفسی ماحول کی نشاندہی ہی
ہوتی ہے۔ اس لیے اپنی جدا گانہ حیثیت میں اگر اسے خصوصاً اہمیت نہ بھی دی جائے تو بھی
اس نوع کے بہت سے اشعار کے تناظر میں یہ بھی اہم ہو جاتا ہے خاص طور سے جب
ان اشعار میں ایسا شعر بھی ہو :

شعلہ سے نہ ہوتی ہوں شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

چنانچہ وحشتِ آتشِ دل کی بنا پر سوزشِ دل نے جس سخنِ گرم کو جنم دیا۔ اس کی
چند مثالیں ماضی میں :

وہ آئے خراب میں تسکینِ اضطراب تو
وہ مجھے پیشِ دل محالِ خراب تو دے

جلا ہے جسمِ جاں دل بھی جل گیا ہو گا
کھیتے ہو جوابِ راکھ جستجو کیا ہے

ہے غلبِ سینہ دل اگر آشکدہ نہ ہو
ہے مارِ دل نفس اگر آذرِ نشان نہ ہو

تپش سے میری وقتِ کھکش ہر تارِ بستر تھا
مرا سرِ رنجِ بالیں ہے مرا تنِ بارِ بستر تھا

مجھے اب دیکھ کر بے شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتشِ برستی تھی گلتاں پر

اس نذر کے اشارے کے علاوہ اس نے قود سے وابستہ تلازمات کی بھی خوب بھائی
کی اشارے کے علاوہ غالب نے آتش سے بہت سی خرابیوں کی ترکیبِ نشان، مصلحتِ تپش
پناں، تپ گری نشان، بھی وضع کیں۔

— ایسا کیوں؟

اس سوال کا جواب $۲+۲=۴$ ایسی عقلی صورت میں نہیں دیا جاسکتا۔ جب ایک فن کار
اپنی تخلیقات میں کسی خاص شے، جذبے، کیفیت یا پیرایہ اظہار پر زور دیتا ہو تو اس کی
وجہ جاننے کے لیے ان عوامل کی تحلیل کرنی ہوتی ہے جو لاشعوری طور سے تخلیقِ عملِ بیرونی

اثر اندازہ کرتے ہیں کہ ایک قوی محرک کی صورت اختیار کر کے تخلیقات کو ایک مخصوص لگ میں لگ دیتے ہیں تخلیق کار کی شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں: ایک سماجی جسے شوگنگ کی اصطلاح میں PERSONA کہہ سکتے ہیں، یہ اس کا ظاہری مدپ ہے اور محض دیگر افراد کے لیے کہ اس سے وہ افراد کے جنم میں اپنا دفاع کرتا ہے۔ داخلی طور پر فن کار کو آتش نشان پاڑ سے قرار دیا جاسکتا ہے اور اس کی مانند آتش دہاواں "ہونے کے باوجود بھی وہ بنا ہر خاموش یا غمازیہ" نظر آتا ہے۔ جب تک باطن میں ابال نہ آئے ابلی دنیا اس کی آگ سے ناکشا ہی رہتے ہیں باطن کا یہ ابال — فن کار کی صورت میں — تخلیقی ابال ثابت ہوتا ہے جو غالب کی صورت میں سخن گرم کا باعث بنتا ہے۔ غالب نے اپنے ایک شعر میں باطن کی آگ اور اس سے وابستہ تخلیقی ابال کی بہت اچھی طرح سے وضاحت کی ہے:

سوزشِ باطن کے میں احباب، مگر دہریاں

آئینہ زائونے مگر اختراچِ جلوہ ہے

یہی حال ہر فن کار کا ہوتا ہے۔ جو تخلیقی ابال سے "سوزشِ باطن" کو سامنے لا سکتا ہے اس لیے جب غالب نے "لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم" کہا تو بات گوشوارہ کی بھیجیں دل کو گھمتی ہے۔ آتش نشان پاڑ کو اپنی آگ پر قابو نہیں۔ اس لیے بیداری پر تباہی کا پیغام لگا ہے۔ جب کہ فن کار کو اس کا احساں ہوتا ہے اس لیے وہ اس پر قابو نہیں پا سکتا ہے۔ وہ معاشرے سے شک ہے اور گودوں کے جنم کے ساتھ ساتھ اپنی آگ میں بھی جلتا ہے لیکن اس کے باوجود غالب ہی کے الفاظ میں — ضبط کا یہ عالم ہوتا ہے:

ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

یہی نہیں بلکہ وہ اس آگ سے تخلیق کے چراغ بھی فروزاں کرتا ہے غالب تمام عمر ایسے اور مردوں کی آگ میں جتا رہا اور یہی وہ آگ ہے جس نے استادوں کا

دوب دھارا اور اشعار کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ وہ اس آگ میں جلتا میں ہے لیکن نفس
شرر بار سے تخلیق کا لہام بھی لیتا ہے حتیٰ کہ زمانہ اس آگ سرو کو دیتا ہے اور پھر انجام
لیں ہے :

سخن میں خامہ غالب کی آتش افشانی
یہیں ہے ہم کو بھی یگانہ گاہ میں دم کیل ہے

بیاض غالب کا تجزیاتی مطالعہ

”..... اپنی نظر کا یہ یقین کوئی جاہلانہ عقیدہ نہیں ہے کہ غالب کی مدح میں یہ تبلیغی حربے پرکے اڑا یا کرتے ہیں یہ سب جہالت ہی کی برکت ہے۔ غالب کو اردو شاعری کا ماحد نایندہ، موصوفی، وطن پرست، تہذیب و اخلاق کا پتلا اور طور و اخلاق کا چچا مختصر یہ ہے کہ اک آسمانی دیوتا اور کائنات اس کے دیوان کی لہٹ پٹاگ شر میں کھنسا (خرس) میں کس کی؟ اسد دیوان کی؟ پریشان نگہی بد مذاقی کی اشاعت کرنا، صبرِ پال سے سنو، حمید میر، لاہور سے مرتبہ چغتائی اور جرنی سے دیوان غالب کے خاص ایڈیشن کا اشاعت یہ سب کیلئے؟ عوام انسان کی نگاہ میں کوئی بڑی ادبی ترقی ہو تو ہو مگر اپنی تحقیق کے نزدیک یہ سب کوششیں ہیں جہالت کے!“

(یگانہ جگیزی)

یہ دوائے ایک انتہا پسند کی ہے!

حقیقت اس کے برعکس ہے۔ غالب نے ایک صدی کو شاعر کیے دکھا اور یہ اس کی شخصیت کی پہلو دہری اور کلام کی ہمدردی تھی کہ ناقدین کی تین نسلوں اس کے ہزار بارہ سوا شمار کے علم سے آگاہ نہ ہو سکیں۔ غالب کی شخصیت، عصر اور تصانیف سے وابستہ تحقیقی مواد اس پر

مستزاد اچانچہ اقبال کی استثنائی مثال سے قطع نظر غالب اور ادب کی وہ واحد شخصیت ہے جس پر اتنا کچھ لکھا گیا۔

۱۹۶۹ء سال غالب تھا اور جلد بالآخر یہ کہا جاسکتا ہے کہ صرف اس ایک سال میں اردو میں ہزاروں مقالات اور مضامین لکھے گئے، کتابوں کی طباعت ان کے علاوہ ہے اور یہ بھی بے باطلہ کہا جاسکتا ہے کہ سال غالب ہی کی نہیں بلکہ غالب کی نصف صدی کی سب سے اہم ترین دریافت وہ بیاض (نثر امروہ) ہے جسے محمد طفیل صاحب نے اپنی روایتِ نقاست طبع اور حسین ذوق سے کام لیتے ہوئے نقوش غالب نمبر ۲ کی صورت میں طبع کئے کہ غلیات کے پڑے ہیں وہ گرانمایہ گوہرِ ذال ویا کہ ادب کے جوہری مدقوں اس کی قدرو قیمت متین کرتے رہیں گے۔ ۶۳ صفحات کی اس بیاض میں ۲۵۳ غزلیات اور ۲۴ رباعیات ہیں گلِ شام کی تعداد ۶۵۴ ہے۔ تنقیدی اور تحقیقی لحاظ سے اس بیاض کی اہمیت یوں بہت زیادہ ہے کہ یہ بخط غالب ہے۔ اہمیت کی ایک اور وجہ یہ بھی ہے کہ ۱۹ غزلیات اور ۱۳ رباعیات زمانہ سی فیض ملکہ ہیں۔ یہ کلام ۱۸۶۱ء تک کا ہے جب غالب کی عمر صرف ۱۹ برس تھی سبابت میں اکبر علی خاں نے اسے نسخہ عرشِ زادہ کے نام سے مرتب کیا ہے، اسے نسخہ بھوپال بخط غالب بھی کہا گیا ہے اور دولابِ غالب بخط غالب بھی!

تحقیقی لحاظ سے اس کی اہمیت کے بارے میں یہ کہہ دینا ہی کافی ہو گا کہ یہ واحد نسخہ ہے جو غالب کے اپنے خط میں ہے۔ اس سے پہلے بھی ایک نسخہ بھوپال تھا جسے قدیم ترین مخطوط قرار دیا جاتا تھا اسے ۱۸۶۱ء میں لکھا گیا تھا۔ مفتی انوار الحق کا مرتبہ نسخہ حمیدینہ ۱۹۲۱ء میں بھوپال سے شائع ہوا تھا جسے اب تک غالب کا مستند اور مکمل دیوان سمجھا جاتا تھا وہ اسی مخطوط پر مبنی تھا یہ مخطوط اب گم ہو چکا ہے (پروفیسر حمید احمد خاں صاحب نے متن کی

دستی اور منیر جماشی کے بعد نونہید یہ کہ اوسر نور تب کے ۱۹۶۶ء میں شائع کیا۔ نو بیانت
مخلوط اسی بنا پر اہم ترین قرار پاتا ہے کہ بھلو غالب ہونے کے ساتھ ساتھ قدیم ترین بھی ہے
چنانچہ اب اس بیاض کی روشنی میں نسخہ منیر یہ اور متبادل دیوان کی کئی غلطیوں کی اصلاح ممکن
ہو گئی۔

بیاض میں غالب کا ایک شعر ہے یہ

مازہ نہیں ہے نشہ فکر سخن بے

تربا کئی قدیم ہوں دودھ چسما کا

اور یہ بالکل درست ہے کیونکہ غالب نے کم عمری میں شاعری شروع کر دی تھی اس
نے اپنے خطوط میں مختلف اوقات میں مختلف اصباب کو دس، بارہ اور چودہ برس کی عمر میں
شاعری شروع کرنے کا لکھا ہے۔ اسی طرح اگر حالی کی یہ روایت صحیح تسلیم کر لی جائے کہ میر
تقی میر (انتقال ۱۸۱۰ء) نے نواب حسام الدین حیدر خان سے غالب کے اشعار سن کر حوا لا نزل
کی تو اس سے بھی کم عمری میں نشہ فکر سخن کی توثیق ہوتی ہے۔ یوں یہ بیاض TEF NADAR غالب
کے شریکِ جہان کی اولین (اور بعض اوسر میں تو اساسی) صورت قرار پاتی ہے۔

یہ ایک دلچسپ اولیٰ نمونہ ہے کہ اگر غالب نے انیس بری کی عمر تک کسی لکھی گئی بیاض
مجھڑی ہوتی تو آج اس کا کیا مقام ہوتا؟ غائب ہے کچھ بھی نہیں! لیکن تمام کلام کے تناظر میں یہ
بیاض تصدیق غالب میں ایک نئی جہت قرار دی جاسکتی ہے اس کے مطالعہ سے آج کا اندازہ
اندازہ لگا سکتا ہے کہ جب غالب نہیں رہا تھا تو وہ کیا تھا اور آج جس وضع اشانِ عمارت کو
ہم غالب کہتے ہیں اس کی خشتِ اول کا کیا اندازہ تھا۔

دیوان کے بعد بیاض میں غالب MINIA TURE صورت میں نظر آتا ہے۔ بیاض کے مطالعہ
سے یہ اندازہ لگا یا جاسکتا ہے کہ ایک مخصوص رنگ اپنانے میں غالب نے کتنے ہفت خواں ملے
کچھ اور غنی نمونے کے لیے وہ کتنے پروجیکٹس مرحلے سے گزرا ہو گا!

ان پڑیچے مراحل میں سب سے اہم — بیدل
اسد ہر یا سخن نے طرح یا رخ نامزد والی ہے
مجھے نگہ بہار ایجاد می بیدل پسند آیا

اسد انہوں دودو ناشامیہائے گمراہاں
عصائے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

وہ نفس ہوں کہ اسد مطربِ دل نے مجھ سے
ساز پر رشتہ پئے نغمہ بیدل باز صا

آہنگ اسد میں نہیں جز نغمہ بیدل
”عالم ہمدان“ ما وارود ما ایچہ“

دل کا رنگا رنگ گمراہ اسد بے نواے دل
یلن گلب استاد بیدل ہے آئینہ

گر لے حضرت بیدل کا خطِ لوحِ مزار
اسد آئینہ، پرداز معانی ملے

ہے خامہ فیضِ بیت بیدل بکف اسد
ہر زیستِ عالم روا عہد ہے مجھے

اب یہ بھی جانتے ہیں کہ غالب نے ابتدا میں طرزِ بیدل میں ریختہ کہنے کی سرِ توہین کی اور احساسِ ناکامی کے طور پر اسد اللہ خاں قیامت ہے۔ یہ بھی اعتراض کیا صرف دیوان کے مطالعہ سے عام قاری کہیں بھی یہ اندازہ نہیں لگا سکتا کہ غالب کو کس حد تک بیدال کا ملوث تھا لیکن بیاض کے مطالعہ سے اس کا صحیح اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کس حد تک بیدل کے نگ میں رنگا تھا۔ بیاض کے خاتمہ پر غالب نے جو استقامتِ صبر دکھائی اس میں بھی خود کو فقیرِ بیدل نگاہ ہے۔ مندرجہ بالا اشعار میں میں نہیں ہے کہ غالب نے بیدل کی شاندار عظمت اور اپنی شاگردانہ حیثیت کا اعتراف کیا بلکہ :

معاذے خضرِ معراجِ سخن ہے غلامِ بیدل

اور

اُجنگ اسد میں نہیں جز لفظِ بیدل

ایسے مصرعوں اور نگِ ہمارا ایجادِ بیدل — آئنا بیدل — اور بیعتِ بیدل ایسی ترکیب سے یہ بھری فاضل ہو جاتا ہے کہ غالب کے لیے بیدل راہِ ناستاد ہی نہیں منزلِ مقصود بھی تھا !

غالب کے ادبی شعور نے جب آنکھیں کھولیں تو گو میر تقی میر اسی زندہ اور عظیم تھے مگر چچا کسنوی شعرا کی لفظی تراش و تراخ کا تداریک لکھیں، اہلِ قوافی، طویل، ردیفیں اور لفظ کو خوبصورت کھلونا سمجھ کر اس سے نئے نئے طریقوں سے کھیلتا۔ یہ سب کچھ دیگر شعراء کا مانند کم عمر غالب کے لیے بھی اچھبے کا تاشہ ہو گا۔ غالب کے پاس میں یہ بھی مشہور ہے کہ وہ فارسی گوئی میں اہلِ ہند میں سے کسی کو بھی غاظر نہ لاتا تھا۔ یہی نہیں بلکہ اسے اپنی فارسی وافی اور تقارسی گوئی پر ناز بھی تھا اور اس حد تک کہ وہ اپنے اُردو کلام کو ”برنگ“ قرار دیتا ہے۔ ان امور کو پیش نگاہ رکھیں تو بیعتِ بیدل کی وجہ بھی جاسکتی ہے کیونکہ جہاں تک شعری الفاظ کے متوجع اور پُرہیج استعمال کا تعلق ہے تو بیدل کسنوی شعرا سے

بڑھ کر کھنڑی سمجھا جاسکتا ہے لیکن وہ کھنڑی شعرا کی مانند تھی مغز نہ تھا بلکہ بیدل نے
لفظ برائے لفظ کی بجائے لفظ کا تخلیق استعمال کیا ہے یوں اس نے ایک طرف تو الفاظ
میں معافی کی نئی جہات دیافت کیں اور دوسری طرف مفہوم کی ترویج سے گنجینہ معافی
کا طلسم کدہ تعمیر کیا۔ اس لیے فارسی پرست غالب کے لیے بیدل سے بڑھ کر اور
کلن آئینہ دل ہو سکتا تھا، اور اگر اس نے صحرائے سخن میں خامہ بیدل کو عصلے خضر قرار
دیتے ہوئے اہنگِ اسد میں نہیں جز نغمہ بیدل کا اعتراف کیا تو کچھ غلط نہ تھا۔

نضیاتی لحاظ سے دیکھیں تو غالب نے ایک لاشعری الجھن کا خوبصورتی سے
حل تلاش کر لیا وہ کسی اردو شاعر کی پیروی نہ کر رہا تھا کہ یہ اس کے نسل احسان برقرری
کے معافی تھا لیکن جس نادرسی گوئی بیت کی اس میں مروج اُردو شعرا کی جلد خصرمیاات کے
ساتھ ساتھ چیز سے دگر بھی تھی اسی لیے تو وہ کسی طرح کے احسان کتری میں مبتلا ہوئے
بغیر بیدل کی اسادی کا اعتراف کر سکتا ہے :

اسداضوس و دودناشنا سہلے گراں

عصلے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

چنانچہ بیان میں ایسی غزلوں کی کمی نہیں جنہیں مرشد بیدل کا عطیہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

غالب کی مشکل پسندی کی نضیاتی وجہ بھی اس اندازِ فکر میں تلاش کی جاسکتی ہے یعنی

غالب اردو دان سامعین کو یہ احساس کرا دینا چاہتا تھا کہ الفاظ کی بازیگری میں میں بھی کسی
سے کم نہیں غالب کو الفاظ کا جادو چمکانے کی تمنا بھی تھی چنانچہ ایک شعر ہے :

کھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم

تا رکھ نہ سکے کوئی میرے حرفِ پہاگشت

حرفِ پہاگشت رکھنا محض سوزشِ دل کے ساتھ رعایتِ فطری نہیں بلکہ اس کی تہذیب شعریہ
کا احساس بھی کارفرما ہے لیکن غالب کا ذہن بھی ناہنجست تھا اداوی شعور میں مکمل طور

سے تربیت یافتہ نہ تھا۔ اس لیے الفاظ سے جا دو جگانے کے بجائے وہ بالعموم الفاظ کا
 گو کہ دھنا بنالیتا ہے اس میں بیل کا تصور کم اور غالب کا اپنا زیادہ ہے! لفظ گریزا
 چیز ہے اور اس سے وابستہ مفہیم اور بھی زیادہ! اس لیے محض الفاظ پر شاعری
 بسا اوقات مراب کے جیسے مہا گئے ایسی سخی بن جاتی ہے۔ غالب جیسے نغمہ بیل کھتا ہے
 وہ مزدوں کو کش نہیں بلکہ انتہا سحر اس ہے۔ لیکن غالب مراب کو قریب نگاہ نہیں سمجھتا
 چند مثالوں سے اس کا اندازہ ہو جائے گا:

دل از اضطراب آورد طاعت گاہ و رخ آگاہ
 بر لب شلہ ہے تھر غار از پاشستن

کوکب بہت، بجز روزن پُر دود نہیں
 عیوب چشم جنوں، سلقہ کا کل تاج پسند

بنیش بسوی ضبط جنوں تو بہار تر
 دل وہ گداؤ نالہ نگاہ آبیار تر

مرم تکلیف دل رنجیدہ ہے از بیکہ چرخ
 قمر کا فدی ہے مہراں ہر سراغِ سخن

اسے جاوہر شیشہ یک ریشہ دودیل
 شیرازہ مسد آبلہ جرن سمجھ ہم بانہ

ضبط سے اس پند میں موم اقامت گیر ہے
مجموعہ نضروں دیدہٴ نفیسہ ہے

کاوشِ دزدِ جنا، پوشیدہٴ انوں ہے مجھے
ناخنِ انگشتِ طرباںِ نعلِ وارثوں ہے مجھے

اے شعلہٴ فرسے کر سیدائے دل سے ہوں
کشتِ پسندِ صد جسگر اندوختنِ ہنوز

یہ اند اس انداز کے بے شمار اشار چڑھ کر اگر ذہنِ اُجھٹا ہے تو اس لیے نہیں کہ
ان میں غالب نے بہت گہری، بلند یا دقیق بات کی ہے بلکہ اس لیے کہ غالب کا مقصود فن
ہی اس کے اپنے بقول یہ معلوم ہوتا ہے :

جو ہر آئینہٴ فکر سخنِ مرے دماغ

اندِ مرے دماغ وہ مفرغ اسلوبِ اندِ تراکیب کہ سمجھتا ہے، جہاں تک فانی تراکیب کا
تعلق ہے تو گویا میں ناماوسِ اندِ آدمی اور اپنے مصرع پر پیلِ طویلِ تراکیب کی کمی
نہیں لیکن ان کے ساتھ ساتھ اسی تراکیب بھی ہیں جو بامعنی ہیں جنہیں خوش آہنگ بھی ہیں۔
غالب نے اند کو۔ اقبال کی اشتقاقی مثال چھوڑ کر۔ سب سے زیادہ خوبصورت اور
کارآمد تراکیب دی ہیں اور مندرجہ ذیل مثالوں سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ غالب کو
شروع سے ہی تراکیب سے دلچسپی رہی ہے :

برہنِ شرم۔ آئینہٴ صد رنگِ نشاط۔ آشوبِ آگہی۔ داغِ مہرِ خطِ بیجا۔
نضروں وعدہ۔ خرمِ نارسائی۔ حیرتِ تغافل۔ معشرِ آوازِ نگاہ۔ تلویمِ ذوقِ نظر۔
دندِ طلب۔ سرخوشِ خواب۔ اضطرابِ نارسائی۔ موجِ شرمِ رنگِ کینِ گلابِ وحشت۔

دربِ تماشہ - زنجیرِ صوفائی - نقشبِ رنگ - دل - بہنِ خاموشی - گلہ سترہ صد
نقشبِ قدیم -

ان ترکیب سے قطع نظر طوی طور پر غالب جس لفظ پرستی کا شکار نظر آتا ہے اگر
بیعتِ بیل اس کا سبب نہ بھی ہو تو اس سے ایک کم عرشِ شاعر کی پنجوں کے بل کھڑے ہو کر
نایاں کرنے کی سعی قرار دیا جاسکتا ہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ کام کی بات کرنے کی کوشش پر تباری
کو یہ احساس ہوتا ہے:

وہ افتادۂ چمنِ فکری ہے اسد

مرغِ خیال، بیل بے بال و پر ہے آج

مرغِ خیال اس لیے بیل بے بال و پر بنتا ہے کہ افتاد کی ڈوری اسے دیا وہ بلندی تک
جانے کی اجازت نہیں دیتی لیوں بلند مگر صبارِ افتاد تک محدود رہتی ہے جس کا نتیجہ
یہ نکلتا ہے کہ تباری تو تباری بعض اوقات تو خود شاعر بھی لفظ کے صحرائیں راہ گم کر دہ
سافر معلوم ہوتا ہے:

چند شائیں حاضر ہیں:

دکھا غفلت نے وہ افتادۂ فوقِ فنا ورنہ

اشارتِ فہم کو، ہر ناخنِ ہر تیرہ ابد و تہا

صداب ہے کوہ میں حشرِ آفریں نے غفلتِ اندیشاں

پے سنجیدہ یا ماں ہوں، حالِ خراب گئیں کا

ترے کو چہ میں ہے مشاعرۂ ماما ندگی تا بعد

پر پر وازِ رعبِ ناز ہے ہڈ کے شلنے میں

دردِ شقی مائل ہے، فسونِ پنیہ دردِ گرضی
وگر نہ خواب کی مضر میں افسانے میں قہیریں

دل کو اظہارِ سخن، اندازِ فتحِ الباب ہے
یاں صریحِ خامہ خیر اذا صلکاب دردِ نہیں

اس ذراع کے اشارِ مسلسل پرستے جانے سے الجھن ہوئی ڈورِ سلجھانے کا احساس ہوتا ہے
لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ جہاں الفاظ نے غالب کا ساتھ دیا وہاں عام مضامین بھی بلند
اور لطیف محسوس ہوتے ہیں۔ مندرجہ ذیل اشارِ پہلے نظر میں ناری کے طوطا کو یا پھر جگ جگ
جگ جگ الفاظ سے بلند پایہ محسوس ہوتے ہیں لیکن غور کرنے پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان میں
اسی کوئی نئی اور کھنیا گری بات نہیں کی گئی۔ بس غزل کے معانی مضامین اور رسمی نیالٹ ہیں،

ننا کو عشق ہے، بے مقصداں حسرت پرست کا
نہیں وقتِ بے عزتِ روز کو، پابندِ مطلب کا

برہنِ شرم ہے، بادِ منہ شوقی، اتمام اس کا
گھمب میں ہوں شرمِ بدستگ، ناپیدا ہے ہم اس کا

عجب لے آکھ پایاں صحرائی نظرسازی
کہ تارِ جاوہِ مرہ رشتہ گو ہر نہیں ہوتا

دیدارِ طلب ہے دلِ دا ماندہ کہ آخر
ذکرِ سرورِ گمان سے رقم ہو گلہ پا

دل کو توڑا جوش بے تابی سے غافل کیا کیا
رکھ دیا پہلو بوقتِ اضطرابِ آئینہ پر

ز جوشِ اعتدالی فصل و ٹھیکین ہمد آتش
یہ اندازِ حنا ہے، مدفنِ دشتِ چنار آتش

ایس شاملیں ہم پنپانے کا مقصد غالب کی نامی ثابت نہیں کرنا اور نہ ہی اسے لگانہ چنگیزی
کے الفاظ میں گونگا شاعر قرار دینا ہے، صرف اس امر کی وضاحت مقصود تھی کہ مصنف کدۃ الفاظ
کا بھاری بن کر شاعر کو کن پُرتیج مراحل سے گزرنا ہوتا ہے اور اس بیاض میں ایسے اشعار کی
بھی خاص تعداد ہے جن کے تیرہ غالب کے مستقبل کا اشاریہ سمجھے جاسکتے ہیں۔ ان خوب صورت
اشعار میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو اس کے متبادل دیران میں موجود ہیں، ایسے ہی جو صرف
نصفِ صید پر ہی ہیں تھے اور ایسے ہی جو پہلی مرتبہ اس بیاض کے خدایہ منظرِ عام پر آ رہے ہیں۔

ہے سے کسے طاقتِ آشوبِ آگہی
کھینچا ہے مجزِ حوصلہ نے خطِ ایاز کا

شبِ قریٰ تاثیرِ سحرِ شعلوں آواز سے
تارِ شمع، آنگھبِ مضربِ پرِ پروازِ تما

ز کونہٗ حسنِ دے، اے جلوۂ بخشش کہ مر آتا
چراغِ خاضہٗ ودیش ہو، کاسہ گدائی کا

نہ دی خورشید نے فرصت بقدرِ شبنمِ تانی
قصود نے کیا سماں ہزار آئینہ بندی کا

گل کھلے غنچے چکنے کے اور صبح ہوئی
مرخوشِ خواب ہے، وہ زخمی غمور ہنڈ

تاشائے گلشن، تاشائے چیدن
ہزار آفرینا، گنہ گار ہی ہم

دلچلی عذکہ نقابہ ہے حیرت ہے
علقہ دنجسہ جز چشم تاشائی نہیں

طلب ہے شاق لذت لائے حسرت لے لے
آئندہ سے ہے شکستِ آئندہ مطلب بے

حیرت حجابِ جلوہ و دشتِ خبارِ راہ
پائے نظر بدامن صمدانہ کھینچے!

دل دھکاپ صمرا خانہ خواب صمرا
موجِ سراپ صمرا عرضِ خارِ صمرا

سر پہ بھرم دردِ غریبی سے ڈالیے وہ ایک مشتِ خاک کر صوا کہیں جسے

اسد انصافِ قیامتِ نامتوں کا وقتِ آلائش
بہاسِ قلم میں بالیدینِ مضمونِ عالی ہے

کسے ہے بادہ ترے لبِ کپکپ گزریغ
خطِ پیالہ، سراسر نگاہِ گلچیں ہے

ویر و حسرم آئینہِ حکمرانِ تمنا
و اما ندگی شوقِ تراشے ہے پناہیں

وہ ناکِ لبِ گل سے سائے گل کے تلے
بالِ کسِ حرمی سے کھلتا تھا شبل کے تلے

اردو شعرا کے دیوان کی مدلیف حار اور مجاہدِ حروفِ تمہی کی ترتیب کا سب سے بڑا نقصان یہ ہے کہ کسی غزل کے زمانہ تحریر کے بارے میں کچھ علم نہیں ہوتا۔ اتنا تا غلو کہ شاعر ہوتا یا نہیں تو اہد بات ہے مدثر محض دیوان سے کسی بھی شاعر کے ذہنی ارتقاء اور نگری نشوونما کے ساریج کا یقین دشوار کیا نا ممکن ہے کسی شاعر کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ دشواری سب سے زیادہ آٹے آتی ہے کیونکہ کسی غزل یا غزلیات کو شاعر کی زندگی کے کسی خاص دور، جذباتی صدمہ یا بیجا فانی حادثہ کا نتیجہ قرار دینا مشکل ہو جاتا ہے اس لیے شعر کو شاعر کی زندگی سے ہم آہنگ کرنا وقتِ طلب بن جاتا ہے چنانچہ بدیل پرستی سے ہٹ کر اگر کہ اور احمد کا مطالعہ مقصود ہو تو اس بیاض کے ضمن میں بھی یہی دشواری پیش

آتی ہے غلط فہمیں اسلوب اور شکل پستی کے پہلو بہ پہلو سادہ نگاری کا جائزہ لینے پر
 یہی وقت محسوس ہوتا ہے۔

اب باعوم یہ یاد کیا جاتا ہے کہ غالب نے اپنے بعض پرنسٹوں احباب کے مشورہ
 کی بنا پر طبعی اندازنا پنا کر پیروی میر کی! یہ بھی درست ہے لیکن بیاض میں غالب بعض مقامات
 پر سادگی کی طرف بھی مائل نظر آتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس کے فن ارتقا میں ایک مقام
 ایسا آگیا جب غیر شعری طور پر اسے دگب بیل میں اشار ساز میں ناکامی کا احساس ہو
 گیا۔ یہ درمیان تو کم اذکم اس دگب کے ہے رگت ہونے کا تو یقیناً اندازہ ہو گیا ہر گاہ۔ اسی
 لیے بعض غزلوں میں سادگی کی طرف اس کا جھکاؤ نظر آتا ہے۔ چند مثالوں سے اس کا اندازہ
 ہر جانے گا:

نہیں شاہانِ حسن کا دستور	خلم سر ناگدائے عاشق پر
دوستو، مجھ ستم رسیدہ سے	دشمنی ہے وصال کا مذکور
نزدگانی پر اعتماد غلط	ہے کہاں قیصر اور کہاں فغفور

آتی نہیں نیند اسے شب تار	افسانہ زلفِ یار سر کر
اسے دل بہ خیالِ عارضِ یار	یہ شام ظم آپ پر سحر کر
ہر چند اُمید دور تر ہو	اسے حوصلہ سہی بیشتر کر
میں آپ سے جا چکا ہوں اب بھی	اسے جیڑی اسے خبر کر

افسانہ اسد بایں دامادی
 اسے غزوہ قصہ مختصر کر

اس ضمن میں ایک غزل خصوصی ترجمہ جاتی ہے جو اپنے ترنم سے میر کی مشور غزل:

انہی ہونئیں سب تدبیری کچھ نہ دوائے کام کیا
 دیکھا اس بیمار ہی دل نے آخر کلام تمام کیا
 کی بازگشت معلوم ہوتی ہے ترمیم اور آجنگ کے لحاظ سے تمام بیاض میں یہ غزل ایک
 انفرادی شان کی حامل نظر آتی ہے۔ انداز وہی فارسی آمیز ہے، مکتزس ترکیب بھی ہیں
 لیکن الفاظ کی مدد و بست سے موسیقی کا احساس ہوتا ہے۔ دو اشارہ درج ذیل ہیں :

وحشی بن سیادے ہم دم خرابوں کو کیا دام کیا
 رشتہ چلک جیب دیدہ، صرب تماخو دام کیا
 حکمیں رخ افزوختہ تھا قصور پر پشت آئینہ
 شوخ نے وقت حسن طرازی تمکین سے آرام کیا
 بیاض میں غالب کا ایک شعر ہے :

نائدہ کیا سوچ آخر تو ہی دانہ ہے اسد
 دوستی ناداں کی ہے جی کا دیاں ہو جائے گدا
 کیا اس سے درد کا شعر ذہن میں نہیں آتا ؟
 تو جو جی کا دیاں کرتا ہے
 نائدہ اس نیاں میں کچھ ہے

نضیاتی لحاظ سے دیکھیں تو غالب کسی مدحک اس بچہ سے مشابہ قرار دیا جاسکتا
 ہے جہاں بپ کی انگلی پکڑے جا رہا ہے۔ باپ کی انگلی جہاں تحفظ کا باعث ہے وہاں
 بعض پابندیوں کا احساس بھی اُبھارتا ہے۔ چنانچہ انگلی پکڑے وہ صرف باپ کی مرضی کے
 محدود دائرہ میں اپنی نظریات کا مظاہرہ کر سکتا ہے لیکن بعض سیر کے علاوہ کچھ اور کرنے کی
 خواہش بھی بچہ کو بے چین رکھتی ہے۔ اس لیے وہ کہیں کبھار انگلی چھڑا کر بھاگنے کی کوشش بھی
 کرتا ہے مگر انگلی چھڑانے سے آزدی کا جو جواں بلدا احساس جنم لیتا ہے وہ اسے خوفزدہ

بھی کر سکتا ہے اور بچہ دوبارہ انگلی پکڑنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ بیک وقت مرکز جونی اور مرکز مریزی کے احساسات سے جو AMBIVALENT طریقہ عمل معرض وجود میں آتا ہے نفسیاتی لحاظ سے اس کی بے حد اہمیت ہے۔ تحفظ اور آزادی کی خواہش کی کشاکش میں اگر وہ ذہنی طور پر بلوغت حاصل کر لے تو وہ پھر باپ کی انگلی سے بے نیاز ہو کر مصائبِ زمیت میں سیرتِ فولاد سے اپنی آزادی کو بروئے کار لگاتا ہے۔ دوسرے ذہنی لحاظ سے وہ ہمیشہ انگلی پکڑنے والا ہی بنا رہے گا۔

ادبی رہایات اور مستحکمات کی پیروی اس لیے سہل ہوتی ہے کہ ان سے تحفظ ملتا رہتا رہا ہے۔ جتنا ہے جبکہ ان سے روگردانی جس ذہنی آزادی کی متقاضی ہے وہ کیونکہ خوفزدہ کر دیتی ہے۔ اس لیے انحرافات یا بغاوت اکثریت کے میں کامیاب نہیں ہوتی کسی عظیم شہنشاہ کا توجہ نظریہ کی پیروی یا اقتدار سے ہم آہنگی۔ ان کے خلاف تو عمل کرنے کے مقابلہ میں کہیں آسان ہے کہ اپنی انفرادیت کے اظہار کی ضرورت نہیں ہوتی۔

غالب ابھی ذہنی بلوغت کے اس درجہ کو نہ پہنچا تھا کہ یکسر رعیتِ بیدل سے فکروں کر اس کی انگلی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جھوڑ دیتا لیکن اس میں انگلی جھوڑ کر مزید امکانات کا جائزہ لینے کی خواہش ضرور ملتی ہے جس کا اظہار ایسے اشارے سے بخوبی ہو جاتا ہے:

نظر پرستی و بیکارئی خود آگاہی رقیبِ آئینہ ہے حیرتِ تماشائی

سبباؤ اسے یہ وضع جھوڑے جو چاہے کہے پہ دل نہ توڑے

تماشاے جہاں مغفرتِ فکر ہے کہ یہ گلزارِ بارغ رہ گزر ہے
بیدل کے اثرات سے آرزوی کے بعد اس نے میر کو اپنے سامنے رکھا وہ شاعر
جس نے سادگی کو سہل القیاس بنا دیا بالفاظِ دیگر وہ بیدل کی آتش سے جل کر میر کی آتش تک

آنے کی کوشش کرتا ہے یوں اس نے ایک انتہا ترک کی تو دوسری انتہا اختیار کی گویا وہ ابھی تک لفظ کے ظہور سے آزاد نہ ہو سکا پہلے شکل تراغلاظ کی تلاش تھی تو بعد میں آسان ترین کی تعین دونوں میں اعتراض نکلا می۔ ویسے غالب کا خود کو متاثر رکھنے کا رجحان یہاں بھی کارفرما ہے خواہ وہ آسان الفاظ سے جملگنے کی صورت میں ہر یا شکل الفاظ سے فرار کی!

بھڑائی بحرِ ہمیشہ سے سادگی بیان کے لیے وقف بھی گئی ہے لیکن غالب نے جھٹی بھڑائی کو بطور خاص مفسر بنادیا:

خوشا طوطی دھنچے آشیاں نہاں در زیرِ بال آئینہ خانہ

ہے بیچ تا پ رشتہ شمع سحرگاہی خجلیت گدازِ بی نفسِ نارِ سلجی

ہمارے تعزیت آباد عشق ماتم ہے کہ تیغِ یارِ ہلالِ حدِ محرم ہے
یہ رجحان قابلِ غور ہے اور اسی گروگر یعنی AMBIVALENT رویہ کا غائب ہے۔
ایس غزلوں میں غالب گویا جھکتے جھکتے اپنے خود ساختہ حصار سے باہر نکلنے کی سی کر رہا ہے
ابھی وہ خود اعتمادی پیدا نہیں ہوئی کہ کم سے کم اور سادہ سے سادہ الفاظ میں وہ اہم گویا یا لطیف بات کر سکے۔

بیاض میں ایسے اشارے بھی ملتے ہیں جن سے کسی حد تک غالب کے تنقیدی شعور کا
بہم اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ غالب وہ تخلیقِ نیکار تھا جس نے اول تو فارسی کے مقابلہ
میں اردو شاعری کو درخشاں اعتقاد کیا اور جب وہ بحیثیت اردو شاعر ہندوستان بھر میں مشہور
ہو چکا تھا اسے تلگانے غزل کا احساس ہونے لگا۔ بیوتِ بیل کے دور میں غالب کے تخلیق
مسائل محض انتخاب الفاظ تک محدود نہیں گئے کہ اس نے فارسی کے روق برق الفاظ سے

تمی مغز شاعری پر سنہری غلامت چڑھائے تھے مگر بعد میں جب وہ اظہارِ بلاغت پر قادر ہو گیا اور زندگی اور اس کے متنوع مسائل پر حقیقت پسندانہ انداز اور فلسفیانہ مزاج کی اداوار سے روشنی ڈالنے کی کوشش کی تو بحیثیت ایک صنفِ اسے غزل کی تنگ دامن کا احساس ہوتا ہے لیکن یہ لہجہ کی بات ہے۔ بیاض کی مدد تک اس کا تنقیدی شعور گمراہ و واضح اور مربوط تصورات کی صورت میں تو نہیں ملتا لیکن سرے سے کسی تنقیدی شعور کی موجودگی بنیادِ خود بہت اہم ہے ہر چند کہ یہ تنقیدی شعور اظہار سے وابستہ علمی مسائل تک محدود ہے :

اسیرِ طبع میں ہے گر کمالوں شمرِ رجستہ
شرر ہر قطرہ خونِ ضرورہ در گِ خارِ

اے درینا، کہ نہیں طبعِ نزاکتِ سامان!
درد نہ کاٹنے میں تکتے ہے، سخنِ بنجیدہ

ٹھیکہ سخن بہانہ پر دازِ خاموشی دودِ چراغ، سرسبز آواز ہے بجے

غیبی ہے بر نفسِ پیچیدہ گمراہی اسد
ماہگشتن آئے دل در درجِ مضمون ہے مجھے

شغری اظہار کو جزوِ حشمتِ مجنوں اسد
بسکہ یلائے سخن محلِ نشینِ راز ہے

ہوں وقت سخن گوئی ہر صورت اسد صفت
یاں نہ در قی خود واری طوفانی معنی ہے

شعر کی فکر کو اسد چاہیے ہے دل و دماغ
عذہ کہ یہ ضرورہ دل بے دل و بے دماغ ہے

بلین شیں شعر جستہ سخن بنیدہ۔ ہانہ پرمانہ خامشی عیدین فکر عمل نشین ماند۔
طوفانی دل و دماغ۔ دغیرہ ایسے اشارے ہیں جن سے کسی متکلم غالب کے تنقیدی
ذوق اور تخلیقی شعور کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

غالب — غالب بناتھا جدت خیال اور جدتِ آداسے !

اس نقطہ نظر سے ۱۹ سال کی عمر میں تکمیل پانے والی اس بیاض کا جائزہ لیں تو بعض
اشارے ہونا بدوا کے چکنے چکنے پات والی ضربِ اشل کی صداقت کا احساس ہوتا
ہے چنانچہ اس کے بعض مشہور قصائد ابتدائی یا خام صورت میں مل جاتے ہیں۔ ان
میں مکمل فلسفہ تو خیر کیا مٹا ڈھنگ کا فلسفیانہ شعور بھی نہیں لیکن آنا ہے کہ ان اشعار میں
آنے والے غالب کی اساس بنی نظر آتی ہے۔ بیتِ بدیل نے اسے انفرادیت کے جس گورکھ
وصف سے میں لاڈ لایا تھا اور بیاض کے مسلسل مطالعہ سے جس انقباض کا احساس ہوتا
ہے اس میں ایسے اکا دکا اشارے کہیں کہیں جگنو کی طرح چمک جاتے ہیں جگنو چرخِ ماہِ نہیں
نہ ہی جگنو ستارہ ہے لیکن ہر حال اندھیرے میں ایک کرنِ توبہ :

نہیں دہرہ حسن اذکر ششِ مشکلی نعل

کہ ہے تربندی خط، سبز خط در تریب (بیاض)

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز !

چنی نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں (دیوان)

- ہے اسد بیگانہ کو افسردگی کی بیس
(بیاض) دل دھڑکی تپاک اہل دنیا جل گیا
میں ہوں اور افسردگی کی آمد و غالب کھول
(دلیوان) دیکھ کر طرز تپاک اہل دنیا جل گیا
اے خوشا شرقی سبک تاز شاد و کرام
(بیاض) بہ تکلف یہ سجدہ شمشیر آیا
شہادت تھی میری قسمت میں جو دی تھی یہ خوشہ کو
(دلیوان) جہاں تلواریں دیکھا جھکا دیتا تھا گردن کو
جلوہ مالوس نہیں دل ہمارا فی غافل
(بیاض) چشم امید ہے روزن تیری دیواروں کا
قید میں بیوقوف نے لی گوشت یوسف کی خبر
(دلیوان) بھین آنکھیں روزن دیوارِ نذاں ہو گئیں
معد کو آج اس کے ماتم میں سیہ پوشی ہوئی
(بیاض) وہ دل سوزاں کو کل تک شمع ماتم خانہ تھا
شمع بجتی ہے تو اس میں سے دھواں اُٹھتا ہے
(دلیوان) شعلہ عشق سیہ پوش ہمارے لبہ
کارِ گماہ بستی میں لالہ دارِ ساماں ہے
(بیاض) برق خرمن راحت خرمن گرم و جہاں ہے

۱۔ بہت غالب نے بیاض میں اشارہ کچھ دت بھی بہت کاشتیت دیا چنانچہ کالوں کی ترتیب کے حلقہ عاشقانہ
مڑنے بلن دھڑک سورتوں میں یوں کھا کر ہر صنف بہت سے تازگی کا منظر بن جاتا ہے۔

میری تعمیر میں مندرجہ اک صورت خرابی کی

پیرنی برقی خرمن کا بے غلہ گرم دھنسل کا (دلیوان)

یہ مثالیں زیادہ نہیں لیکن ان سے غالب کے تنقیدی ذوق کی ارتقا پذیری کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ وہ ہمیشہ مضامین تازہ کا تلاش میں رہتا تھا اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ خوب سے خوب تر کی جستجو میں کامیاب بھی رہا ہے۔ ان کے ساتھ ساتھ ایسے اشعار بھی ہیں جن میں اس نے اپنے قلم سے اصلاحات کی ہیں، کہیں ایک لفظ تبدیل کیا تو کہیں پورا مصرع۔ ان اصلاحات کا ذریعہ تنقید ہی سے مطالعہ کرنے پر انہماک سے وابستہ مسائل سے اس کی خصوصی دلچسپی واضح ہر جاتی ہے۔ بیشتر اصلاحات نے شعر کو زیادہ بہتر بنا دیا مگر ساقی میں بلندی سنیں پیدا ہوتی (جبکہ مندرجہ بالا تمام شاعروں میں بلحاظ مفہوم شعر کہیں سے کہیں جا پہنچتا ہے) ان لفظی اصلاحات کی اہمیت یوں بنتی ہے کہ ان سے متاثر غالب کی فنی جستجوئیاں ہر باقی ہے۔ ان اصلاحات سے لفظ کا رچا ہوا مشعر ہی مترشح نہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ اچھی اصلاح پر قادر تھا۔ بعد میں غالب نے اپنے شاگردوں کو جو اصلاحات دیں اور ان کے بارے میں اپنے خطوط میں جو تصریحات کیں ان سے بھی غالب کی اعلیٰ تنقیدی صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ (بے جا طوالت کی بنا پر مثالوں سے استراذ کیا جاتا ہے۔ ورنہ صرف اس ایک پہلو پر ہی جہاد گامزہ مضمون قلم کیا جاسکتا ہے)۔

جس طرح غالب شعر کی اصلاح اور کاٹ چھانٹ کے بعد اسے بہتر بنانے سے گریز نہیں کرتا اسی طرح اس نے بیاض میں جن تصورات کا بمثل تذکرہ کیا بعد میں انہیں زیادہ وضاحت اور زیادہ بہتر صورت میں بھی پیش کرنے کی کوشش کی چنانچہ اپنے جن مختصر قصائد کی بنا پر وہ غالب بنا ان میں سے بھی تو نہیں۔ مگر کچھ اپنی ابتدائی صورت میں بیاض میں مل جاتے ہیں چنانچہ ایسے اشعار بلکہ غزلیں بھی ملتی ہیں جنہیں غالب کی تقسیم کے لیے اشاریہ بنایا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں یہ واضح ہے کہ ان اشعار کی اپنی انفرادی صورت

میں اہمیت نہیں بلکہ تمام کلام کے تناظر ہی میں یہ اہم قرار پا سکتے ہیں اس لیے ان اشعار سے جو نتائج مرتب کیے جا چکے ہیں وہ اس بنا پر ہوں گے کہ تمام دستیاب کلام کے مطالعہ و تجزیہ اور تحصیل سے کچھ نتائج کا استخراج کیا جا چکا ہے اس لیے یہاں اشاران کی توثیق کرتے ہیں اس لحاظ سے بیاض کے اشعار کی اہمیت اضافی ہے۔

غالب کی شخصیت میں خود پسندی کا رجحان بہت اہمیت رکھتا ہے چنانچہ دیوان میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جو اس کی رنگیت کی طرف واضح طور سے اشارہ کرتے ہیں لیکن اتنا یقین ہے کہ غالب اپنی ذات کو ایک خاص زاویہ سے RASTET ہمزور کرتا ہے اس ضمن میں بعض غزلیں تو ایسی ہیں جن میں مرثیہ کی وحدت کی بنا پر غزل کی ایمائیت کم اور نظم کی وضاحت زیادہ پائی جاتی ہے۔ اس انداز کی حامل ایک غزل درج ہے !

سب خلک در تشنگی مُردگان کا	زیارت کردہ ہوں دل آوردگان کا
تکلفتن کہیں دارِ قریب جوئی	تصور ہوں، بے سبب آنکھان کا
غریب بدرجستہ باگشتن	سخن ہوں، سخنِ برب آلودگان کا
مرا پاکب آئینہ دارِ شکستن	امادہ ہوں یک عالمِ افسردگان کا
ہمد آئینک، ہمد چہ گسانی	میں دل ہوں فریبِ نفاختہ گلگان کا
چہ ظاہر چہ باطن تکلفِ تاسف	اسد میں مجسم ہوں پڑمردگان کا

بچپن دہر میں ہوں سبزہ بیگانہ اسد

وانے اسے بے خودی و تہمت آرا میدن

غزل میں غمِ عالم کا مضمون نیا نہیں میر نے حدودِ غم جمع کیے کتنے تو دیوان کی تھا و اگر شعرا نے دردِ غم نہ جمع کیے لیکن سب تو فوقِ غم کی ہدایت میں دیوان کرتے رہے غالب کے ہاں بھی غمِ عالم کے اشعار مل جاتے ہیں ان میں یقیناً بہت سے ہدایتی بھی ہوں

گئے کیونکہ ریاض کھینے کے دماغ تک غالب کو ابھی زندگی کے گرم و سرد سے سابقہ نہ پڑا تھا اس لیے اشعار کو نفس و ادوات قرار دیتا زیادتی ہو گئی لیکن اس کے باوجود اس امر پر یقیناً دھندلایا جاسکتا ہے کہ غالب نے بعد ازاں غم اور اس سے وابستہ متضاد کیفیات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ غم کا جو ایک مخصوص فلسفیانہ تصور دیا تو ان سب کے ابتدائی نقوش کا مطالعہ ریاض میں بھی کیا جاسکتا ہے۔ ایسا ہی اکیسا اور درجہ ان بھی ہے جس کی اساس میں ریاض ہی میں نظر آتی ہے سیری مراد غالب کے رشک سے ہے !

غالب کے کلام کا انضیاتی مطالعہ کرنے پر رشک کا مخصوص تصور بہت متاثر کرتا ہے رشک میں اندو شاعری کی عشقیہ دعایت میں سے ہے لیکن غالب رشک کو جس انتہا تک لے جاتا ہے وہ کسی حد تک اسے مرعیانہ (Marvellous) بنا دیتی ہے۔ ریاض سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ غالب کو ابتدا سے ہی رشک سے گہری دلچسپی رہی گو ریاض میں لکھنے والے اشعار میں اس نئی حسن اور انضیاتی گرائی کا فقدان ہے جو :

قیامت ہے کہ ہر دے دلی کا ہم سفر غالب
وہ عالم جو خدا کو بھی نہ سونا چاہئے ہے مجھ سے

ایسے اشعار کا طرز امتیاز ہے، لیکن اس کے باوجود بھی ریاض کے اشعار دلچسپی میں ہرچہ کہ ان میں دیوان کے اشعار میں شدت نہیں ملتی لیکن اس عمر میں غالب کے ان ایسے اشعار کی موجودگی بذاتِ خود بہت اہم ہے !

با امتیہ نگاہ خاص ہوں محلِ کُشِ حسرت
مبادا ہوں حنا کی گر تباہی، لطفِ مام اس کا

ازاں جا کہ حسرت کشن یار ہی ہم
دقیب تناسے ویدار ہیں ہم

میزوں سے اسے گرم سخن دیکھ کسباب
میں رشک سے جوں آتش خاموش رہا گرم

بسکہ رہ چشم و چسواغ محفل اغیار ہے
چکے چکے جلتے ہیں جوں شمع خلوت خانہ ہم

ہم نشینی رقیباں گرچہ بے سلاہ رشک
لیکن اس سے ناگوار تر ہے بدنامی تری

مبیاکر ابتدا میں لکھا گیا تھا بیا من میں ہیں PLINIATURE غالب نظر آتا
ہے اس کی شاعری کے سبھی تو نہیں مگر بعض تصورات اپنی ابتدا کے کچے پن کے ساتھ
مل جاتے ہیں چنانچہ دسل، لہوئس، یاد نثار، قد، چشم، آکاہ، ذوق و دیدار، محراب سے
مضمون متن وغیرہ کے بارے میں ایسا شکار مل جاتے ہیں جن سے اس کی جنسی شاعری

لے: یہی خیال لہجہ میں زیادہ بہتر طریق پر اباندا:

کیوں جل گیا نہ تاسپ رنج یار دیکھ کر

جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

لے: غالب کی جنسی شاعری میں بالوہی ایک مخصوص رجحان کی حیثیت رکھتی ہے اس ضمن
میں صرف میر تقی میر ہی اس کے برابر آ سکتا ہے۔ ائندو کا اور کوئی شاعر نہیں اب
نک اور کسی ناقد نے غالب کے اس پہلو کی طرف توجہ دی، بلکہ:

دعوتا ہوں جب میں پیٹے کو اس کہ تم کے پاؤں

رکتا ہے مذ سے کھینچ کر باہر گھن کے پاؤں

کی اساسی اور تصور محبوب کے مخصوص فنون کا ابتدائی صورت میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ویسے یہ ہے کہ اس نوع کے اشعار کی تعداد زیادہ نہیں اور جو ہیں ان میں سے بھی بیشتر کو عسائے بدیل نے دبائے رکھا اس لیے محض بیاض سے ہیں اگر غالب کی نفسِ تصور مرتب کرنا چاہیں تو فنون واضح نہ ہوں گے۔ زیادہ سے ایک ہیون کی تشکیل کی جاسکتی ہے۔ غالب عمر کے جس دور اور بدیل کے جس چکر میں تھا اس کی وجہ سے زیادہ اشعار کی توقع ہی بے جا ہے بلکہ اتنے اشعار کامل جہاں بھی قیمت ہے بیاض کی تکمیل تک غالب نے نہ تو بحیثیت مرثیہ دیا کا کچھ دیکھا تھا اور نہ ہی بحیثیت فرح کار بھنگی حاصل کی تھی۔ اسی قورمانہ نے اسے حالات کی صحنی میں ڈال دیا اور جس سے اسد اللہ خاں نے غالبؔ بن کر کھنکھایا تھا :

(بقیہ نوٹ) ایسے اشعار کو مزاحیہ قرار دیا گیا مالا کہ غالب نے مزاح سے جنس کی شدت کو کیونکر نکالا ہے میں نے اس موضوع پر اپنے مقالہ غالب کی شاعری میں جنس میں تحلیل و شن ثانی ہے۔ بیاض کے یہ اشعار قابلِ غور ہیں :

ہوس پاتا ستاب ہر گمان ہائے حسن
ہاں ہجومِ عمر سے تاسجد ہے جہلائے عمر

ہے شوق اسد دستِ گر و مسل کی مشغور
ہوں خاکِ فشنیں از پے اوداکِ قدم میں

اسد کو جراتِ بوسیدہ پائے چمنِ دویاں
کہ میں نے دوست و بابا ہم بشیرِ ادب کاٹے

غالب کے بقول :

اے اسد آباد ہے مجھ سے جہاں شاعری
خادم میرا تختِ سلطانِ سخن کا پایہ ہے
بیاض میں تیرا تھی بکین آج نہیں !

غالب او چٹائی کے ذہنی رابطے

”یہ مرتفع شائع کرنے سے میرا مقصد محض اس ایشیائی تہذیب کی روح کو قالب پذیر کرنا ہے جس کا بہترین علم بعد از خود مرزا غالب تھا۔“

(عبدالرحمن چٹائی)

غالب کے اشعار کی مستورانہ پکیر تراشی یعنی مرتفع چٹائی کے مطالعے سے قبل شاعر اور مستور کے تخلیقی عمل کا جائزہ لینا لازم ہے۔ اصل اہمیت اس امر کی نشیں کر چٹائی نے غالب کے اشعار کی کہیں تصویریں بنائیں دیا بعض کی دانست میں تصویروں پر اشتاء کو چپاں کیا، بکھر بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا چٹائی غالب کے تخلیق تک پہنچ پایا؟ غالب نے جن محسوسات کو الفاظ کے پکیر عطا کیے، کیا چٹائی بسینہ ان محسوسات کو رنگوں اور خطوط سے آجا کر کرنے میں کامیاب رہا ہے؟

تخلیقی عمل ذہن کے سماں خانے میں وقوع پذیر ہوتا ہے اور اس میں مشور اور کاوش کے سلسلے میں لاشعور اور اس پر اثر انداز ہونے والے متفرع عوامل کی کہیں زیادہ کار فرمائی ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل کے بارے میں بعض مشور تخلیق کا مطالعہ نے اظہار خیال بھی کیا لیکن ذاتی تجربہ ہونے کے باوجود بھی اس عمل کی مرضی تشریح نہ کر پائے، حتیٰ کہ فرائد کو بھی یہ اعتراف کرنا پڑا کہ تخلیق انسانی سے تخلیق عمل کی وضاحت نا ممکن ہے۔ خود جگ نے بھی اس سلسلے میں اظہار خیال کیا ہے۔ گویا جمالی لاشعور اور اس سے متعلق اساسی سانچوں (ARCHETYPES) کے بارے میں اس نے بڑی گہری باتیں کہیں لیکن تخلیقی عمل کو تفصیل

پر اردو دلوک الفاظ میں وہ بھی نہ سمجھا سکا۔ حالانکہ ایک موقع پر اس نے کسی صوفی کے انداز میں تخلیقی عمل سے وابستہ جذب کی کیفیت کو ان الفاظ میں واضح کیا:

”اس کار کو گی میں شاعر تخلیقی عمل کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے، چاہے وہ خود کو اس تخلیقی تحریک کے بہاؤ میں جھوڑ دیتا ہو یا یہ کار کو گی اسے یوں پانا آلا کہلایا کہ بنالیتی ہو کر اسے خود بھی اس کا شعور ضرر ہے، وہ تو خود ہی تخلیقی عمل بن جاتا ہے۔“

ادب اور مصدقہ دنیا فنون لطیفہ کے دیگر شعبے، انہماک اور بلاغ کے لیے مفت ذرائع اپنے آپ کے باوجود تخلیق کی صورت میں مشرک اس میں رکھتے ہیں، چنانچہ رنگ ہر یا رنگ و خشت، نغمہ ہر یا حرف و صوت بھی تخلیق کی گد میں پردہ نش پاتے اور صورت پذیریا سے پیشتر تصورات کی صورت میں ذہن میں موجود ہوتے ہیں۔ ذہن میں خیال آنے اور اس کے مکمل شعر بننے کے درمیان ذہن میں عرفان کا ایک ایسا لمحہ بھی آتا ہے جب — ایک بات میں بکلی کی چمک سے غلط جبر کے لیے منظر کے روشن ہو جانے کا اند — خیال لفظ کے باطن میں نظر آ جاتا ہے۔ اسی طرح مرثیہ اٹھانے سے پہلے مقصد کے ذہن میں تصویر کے خاکے کے ساتھ ساتھ رنگوں کی ترتیب بھی موجود ہوتی ہے۔ مجسمہ ساز اپنے اوتار سنبھالنے سے پہلے ذہن کی شہ نشین پر مجسمے کو شکن دیکھتا ہے ورنہ مایکل انجلو ایک بد وضع اور بے صورت پتھر سے خوب صورت مجسمہ تراش پاتا۔

کوٹک روٹنے بھی اسی انداز سے فن کا مطالعہ اور تخلیقی عمل کی وضاحت کی ہے۔

C. G. JUNG. CONTRIBUTIONS TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY. PARIS. ۱۹۵۱

۱۱: نماس کا سیارہ عقل جگہ مصدقہ کی شخصیت ہے۔ تصویر کاہری شفر کی شبیہ نہیں بلکہ صورت کے بچے ذہن کی ترجمان ہوتی ہے۔ (پچھائی)۔

اس کے خیال میں :

”فن کار ٹھوس وجود (تصویر یا مجسمہ وغیرہ) رکھنے والی بعض اشیاء یا نام نہاد فن پاروں کی تخلیق نہیں کرتا۔“

یہ اس بنا پر کہ اصل اہمیت ذہن میں موجود تصورات اور تخیل کی ہے۔ فن کار ہر ممکن سعی یا اقبال کے الفاظ میں خوں بھرے مجسمہ ذہن کی نمود کو کرتا ہے لیکن اس کی اہمیت بہر حال ذہن میں موجود چیز کی ہرگز، کیونکہ نہ تو اس کے اظہار کی تکمیل یا نہ صورت کو فن پارہ کہا جاسکتا ہے اور نہ ہی اظہار کے متنوع پہلوئے اپنانے کے باعث کسی شخص پر فن کار کا میل چسپاں کیا جاسکتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ بقول کوٹنگ وڈ یہ ہے کہ :

”وہ چیز اپنی کسی انفرادی خصوصیت کی بنا پر فن پارہ نہیں کہلاتی، ہم تو اسے ذہنی شے یا تجربے سے وابستہ ہونے کی بنا پر فن پارہ تسلیم کرتے ہیں کہ جس شے کو محض اس کے وجود کے باعث فن پارہ نہیں قرار دیا جاسکتا ہے۔“

ادب پارہ یا فن پارہ سے مخصوص تاثرات کے بلاغ کے ضمن میں یہ اسی حقیقت بھی قابلِ توجہ ہے کہ اپنے اپنے مخصوص ذخائر اظہار کی بنا پر تاثرات میں یکسانیت نہیں ملتی اس لیے ان کی شدت کے مختلف مدارج ہوتے ہیں۔ اسے یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ مزید کیفیت کے اظہار کے لیے جب الفاظ، رنگ اور ساز استعمال کیے جائیں گے تو ہر سر کی انفرادی خصوصیات سے شروط (CONDITIONED) اعمالی کار کوگی اس تاثر کو جس مختلف انداز میں پیش کرے گی۔ اظہار تخیل کا کامیاب ہو گا لیکن تاثر میں، ناظرین اور سامعین کی صورت

میں ابلاغ کی تین مختلف جہات بن جائیں گی اور یوں واحد تاثر (حزینہ) تریل کے عمل کے دوران طلبِ اسیت کے تین سوپ اختیار کر لے گا۔ ایسے سوپ جب بعض اوقات اپنی اصل سے دوسرا جدا گانہ اور منفرد ای محسوس ہوں گے۔

اس تمام بحث سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ادب اور فنونِ لطیفہ ایک دوسرے کو اپنا موضوع اور مواد بنانے کے باوجود ایک دوسرے کی خصوصیات کو اپنے طور سے جذب نہیں کر سکتے، بلکہ بعض اوقات تو انفرادیت کی شدید کیفیات ایک میڈیم سے دوسرے میں منتقل ہونے سے انکار کر دیتی ہیں۔ جس طرح ادب دوسرے فنونِ لطیفہ بالخصوص مصوری، عجم سازی اور موسیقی کی خصوصیات کو جذب کر سکتا ہے، اسی طرح مصوری میں ادب کو فنا غریب صورت میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ گو غنیمت کے تاثر کے لیے مناسب الفاظ سے کسی حد تک شکل اور طوس پن کا تاثر پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن سببِ مرمر کے لمس کا بدل الفاظ سے شکل کا تاثر نہیں بن سکتا۔ یعنی کا ذہنی تصور سببِ مرمر کی سفیدی کے ادب کے باطل ہی ایک طبعہء اعصابی عمل ہے۔ اسی طرح مترنم بھروں اور سبک الفاظ سے ترنم کے تاثر کو موسیقی کے آہنگ اور دھن کی نعل کے جنم لینے والے اعصابی عمل کا نظم اہل نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس کی جڑی وجہ تو طریقِ اظہار میں تبدیلی سے قادی، سادہ یا ناظر کی مشروط جسمی حرکات اور ذہنی کامیابی میں وقور پذیر ہونے والی تبدیلی میں مضرب ہے۔ لیکن اس کے علاوہ ایک باعث یہ بھی ہے کہ کوئی بھی اچھا فن کار کیمبر سے ملکا کسی نہیں کرتا۔ وہ اپنے فنی شعور، فنی اور نظریہ حیات کی بنا پر پیش کش کے وقت مشابہات اور تجربات میں نرم و تہین بھی کرتا جاتا ہے اور اپنے مخصوص اسلوب حیات کے لیے ان کی تشکیل نو بھی کرتا جاتا ہے، جس کے نتیجے میں بعض اوقات اصل اور اس کے فنی سوپ میں خاصا بھد پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ ہے وہ تناظر جس میں مرقع چٹائی کا مطالعہ کیا جائے گا۔

اور وہ میں مرقع چٹائی کی اس بنا پر بے صداہمیت ہے کہ شعر اور اس پر تصویر

بنانے سے مصوٰر اور شاعر کے طریقیہ کار کے سوانے سے دونوں کے فن کے بارے میں بصیرت حاصل کی جاسکتی ہے۔ مصوٰر اور شاعر کی انفرادی ہستی سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر مصوری کے فن اور شاعری کے ہنر کا تجزیہ کریں تو صحت و معنی کے ربط کو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ غالب کے اشعار اور انہیں مصوٰر کرنے والی تصاویر کے انفرادی جائزے سے بیشتر مرقعے کے بارے میں بعض عمومی امور کا ذہن نشین رکھنا مفید ثابت ہوگا:

- ۱۔ مرقعے میں کچھ سادہ خلعے ہیں تو کچھ رنگین تصاویر۔
- ۲۔ ہر تصویر کے ساتھ مقلد شعر کے علاوہ انگریزی عنوان بھی درج ہے۔ یہ اس لیے قابلِ غور ہے کہ بعض تصاویر ایسی ہیں جن کا انگریزی عنوان شعر کے برعکس تصویر کے موضوع کو زیادہ کامیابی سے واضح کرتا ہے۔
- ۳۔ مرقعے کی بیشتر تصاویر قدیم مصری مصوری کی مانند یک رنگی ہیں۔ یہ اس بنا پر اہم ہے کہ بعض اوقات جن تاثرات کا اظہار مقصود تھا ایک رنگ چہرہ ان کے ابلارغ میں مدد نہیں ثابت ہوتا۔

ان امور کے ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ مغربی مصوری کا زیادہ انحصار ماڈل پر ہے اور مثل لافٹ سے لے کر میوڈل تک سب ماڈل کی محتاج ہیں، جبکہ چینی سمیت تمام مشرقی مصوروں کا انحصار تخیل پر رہا ہے۔ اس ضمن میں غور و چغتائی نے بھی اظہار خیال کیا تھا:

ایشیائی مصوری نے جو مذہبات ادب اور فن کے ذریعے دنیا کو تخلیق کے بعد ان میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہی ایک وہ اصل تھا جو انہیں ماڈل کی تلاش میں غرق نہ کر سکا۔

اس لحاظ سے تخیل کے اشتراک کی بنا پر مصوٰر و چغتائی (اور شاعر و غالب) کے تخلیق عمل میں کسی حد تک ثالث کا دخل کی جاسکتی ہے۔ یہ درست ہے کہ دونوں کے خام مواد (لفظ و رنگ) کی نوعیت جہاں نہ ہے لیکن تخیل پر انحصار دونوں کو ایک ہی سطح پر لے آتا ہے۔

اس پر سزا یہ کہ غالب کے مزاج اور اسلوب میں غایت رچی ہوئی تھی اسے اپنے ایرانی اسٹیل
 ہونے پر فخر تھا اور وہ زندگی بھر اپنے فارسی کلام پر غناں رکھا۔ اور چغتائی کی مصوری میں بھی
 مشرقی تعلیمات کے اندر ایرانی فضائیت ہے اور غزل تو ہے ہی ایرانی تہذیب۔ یوں بلحاظ اسلوب اگر
 کوئی غزل کے اشعار کو مستعد کر سکتا تھا تو وہ چغتائی کے علاوہ اور کوئی نہ ہو سکتا تھا، اور ذہنی
 لحاظ سے چغتائی ہی غالب کے اشعار کو کڑا غنڈی پیرا بن سکتا تھا چغتائی کی تصاویر کی حریت
 کو دیکھا جائے تو وہ جانی پہچانی عام زندگی والی حریت نہیں معلوم ہوتی، بلکہ غزل کے عداوتی
 صوبہ کی تصویر معلوم ہوتی ہے، مروت، پگھلڑی، گلآب کی سی ہر شے تو نیم باز آنکھوں میں
 ساری متنی شراب کی سی، باتوں کی نزاکت کا یہ عالم کہ آنکھیں کل سے چالے پڑنے کا احتمال اور
 پھر تروتہ طبری جیسا مودائیت بختا ہے۔

منہج بالا احمد کا (دجل سا) تذکرہ میں ضروری تھا کہ انصافِ ذہن میں رکھنے سے مرقع
 کے جائزے کے لیے کچھ دہشنا اصل مل جاتے ہیں۔
 آئیے اب اشعار کا تصاویر کی روشنی میں جائزہ لیں :

لعل، ملاحظہ ہو : مشق ابرو گہر مار

گئے : نادر س جی تا بزمین نقش لائے رنگ رنگ

گنجر از جبرعہ اردو کہے رنگ بن است

سہ : بقل چغتائی :

مستعد کا پیغام مدام گہر تھا ہو سکتا ہے کہ وہ اپنی تہذیب میں ایسا دچا ہوا ہو کہ قدیم

عدائیت کو اپنے مخصوص انفرادی رنگ میں ڈھال سکے۔ عدایات ہر فن کا خاصہ اور

اس کے انہی دام ہی ہونے کی نشانی ہیں :-

(۱)

ایک منظر پیش نہیں فرستتے بہت ہی غافل!

گرئی بزم ہے اک دھبہ شرور ہونے لگے

انگریزی عنوان: "DANCING STARS"۔ سادہ تصویر

تصویر میں بادے کی لڑائی برقی تھولوں اور ہنسنے پھنسنے والے دائرے سے حرکت کا احساس کرنا

کی سعی ملتی ہے۔ حرکت کے سر کے گرد وچیر میٹریں کی اشکال سے ترقیب پانے والا دائرہ ہے اور

اس تناسب کی برقراری کے لیے اس کے پاؤں بھی ایک دائرے میں ہیں۔ ان دو چھوٹے دائروں

بجہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ نصف دائروں کے درمیان حرکت کے جسم کے گرد پھیلے بادے سے

ایک مکمل دائرے کا احساس کرایا گیا ہے۔ ایک پاؤں دائرے میں ہے اور دوسرا دھبوں میں اٹھا

ہے۔ ایک بازو سنیما کے متوازی اور مگر کے نیچے ہے جبکہ دوسرا کالوں پہ ہے۔ چہرہ ایک مٹنی

ہے مگر آنکھوں سے صبح منظر ہے۔ تمام میں منظر میں ستارے جہاں تارے ہیں جن کے جسم

میں کی دہشتی سے عددی اور نزدیکی کے ساتھ ساتھ تحریک کا احساس بھی دلایا گیا ہے۔ لگنے سے

مسترا اس تصویر کی غلطی سے حرکت کے تمام تاثرات کا ابلاغ کیا گیا ہے۔ اس میں غلبہ یہ ہے

وہ سے دیکھنے پر تصویر میں ایسا کوئی مرکزی مقام یا نقطہ نہیں ملتا جس پر نگاہیں ٹکا کر باقی تصویر

کا احاطہ کیا جاسکے۔ یوں تمام تصویر کا تاثر بھی ایک دائرے کا تاثر بن جاتا ہے۔ شعر کی گرئی بننے

سے محفل کا تصور ابھر رہا ہے جہاں چٹائی نے اس مفہوم کو وسعت دے کر تمام کائنات تک

پھیلا دیا ہے اور تصویر کو ایک کائناتی حقیقت کے لیے استعداد کا درجہ دے کر سنی کی

مہریت نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ تصویر اس لحاظ سے بہت خوب ہے کہ

مستور نے شاعر کی فکر کو اپنے تخیل میں سمو کر اسے اپنے تخلیقی عمل سے ایک نیا رنگ،

ایک نئی جہت اور نئے معانی سے روشناس کرایا ہے۔ یوں یہ تصویر محض شعر کی تشریحی

تصویر نہیں بلکہ تخلیق بن جاتی ہے۔ اس سے یہ کہتے بھی مترشح ہوتا ہے کہ شاعر اور مستور

ایک ہی تصور کے الجاث میں کیسے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھ سکتے ہیں۔

(۲)

مطرب بہ نغمہ رہزنِ ٹمکین ہوش ہے

انگریزی عنوان: "A PERSIAN IDYLL" — رنگین تصویر

کمرے کے وسط میں رنگین غالیچے پر سانپ لے مطرب ٹمکین ہے۔ محل نہیں دکھائی گئی اور نہ ہی وہ نغمہ زن ہے۔ کیونکہ ایک رُخسپاٹ چہرہ نگار کی کیفیات سے عاری نظر آتا ہے۔ غالب نے موسیقی کی جس سحر طاری کر دینے والی کیفیت کو بہ نغمہ رہزنِ ٹمکین ہوش قرار دیا تھا، اس کا اس تصویر میں کہیں سے بھی کوئی سراغ نہیں ملتا۔ یہ تصویر مرتع کی ناکام ترین تصاویر میں سے ایک ہے۔ تصویر اپنی انفرادی حیثیت میں تو خوب ہے اور چٹائی کے فن کی نمائندہ بھی لیکن غالب کے شعر کی روشنی میں زیادہ سے زیادہ اسے تصویر پر عنوان چسپا کرنے کی مثال قرار دیا جاسکتا ہے۔ تصویر تشریحی بھی نہیں قرار دی جاسکتی، کیونکہ دشمن نے یہی (مصرعہ ہی سے) ذہن میں ابھرنے والے تصورات کی نگین اس تصویر سے نہیں ہو پاتے۔ مطرب بہ نغمہ رہزنِ ٹمکین ہوش ہے اس مصرعہ میں الفاظ کی ترتیب اور بالخصوص لفظ "رہزن" سے ذہن میں جب ایک خاص طرح کا توانا ایج ابھرتا ہے، تصویر اس کی توانائی میں تو کیا اضافہ کرتی، اس کے خدو خال کی وضاحت میں ناکام رہ کر اسے بالکل سپاٹ بنا دیتا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ یہاں چٹائی کا تخیل غالب کے توانا تخیل سے دب گیا ہے۔

(۳)

ہاں مہ فوسنیں ہم اس کا نام

جس کو تو جک کے کہ رہا ہے سلام

انگریزی عنوان: "THE ID MOON" — رنگین تصویر

یہ شعر غالب کے ایک اور دو قصیدے کا مطلع ہے جو ایسا خوبصورت ہے کہ قصیدے کے برعکس غزل کا معلوم ہوتا ہے، لیکن انگریزی عنوان کی مناسبت سے یہ کسی عید کا رڈ کی تصویر معلوم ہوتی ہے۔ تصویر میں ایک لہڑی عورت، ایک جوان عورت اور کم سن لڑکے سے شاید عمر کے تین ادوار دکھانے مقصود ہیں۔ لیکن ان کے ایک رخسے چہرے شعر کے اصل مفہوم کے ابلاغ میں ناکام رہے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ تصویر شعر کی روح کے برعکس معلوم ہوتی ہے۔ شعر میں اصل زور چاند پر نہیں ہے بلکہ اس پر ہے جس کو وہ چمک کے کر رہا ہے سلام، جبکہ تصویر کی روح اس کے انگریزی عنوان سے مترشح ہے اس لیے وہ شعر کے اصل تاثر کو نہ تو قلوب میں لاسکی اور نہ اس کی ترسیل میں کامیاب ہو سکی۔ محض تصویر پر شعر چپا کر دیا گیا ہے۔

(۴)

غم ہستی کا آئینہ کس سے ہو جز مرگِ علان

شع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

انگریزی عنوان: THE OLD LAMP۔ رنگین تصویر۔

غالب نے اس شعر میں شع کو مرکزی حیثیت دے کر اسے انسانی زندگی کے سب سے عظیم ایسے ”غم ہستی“ کی علامت قرار دیا اور یوں شع کا ہر رنگ میں سحر ہونے تک جتنا مانگیر معنویت کا مظہر بن جاتا ہے۔ لیکن تصویر میں مرکزی اہمیت شع کی نہیں (شع تو ہے ہی نہیں، اس کی جگہ مدھم لو والہ دیا ہے) بلکہ عسا اور سیج تھلے، ریش دلاڑ، خید و قامت لہڑے کو حاصل ہے۔ تصویر میں ہلکے خید ہیں جن سے احوال کا تاثر بڑھ جاتا ہے لیکن سیاہی میں سفیدی کی سورتی سی رشتی سے احوال کو ڈرامائی کیفیت دینے کی بھی کوشش نہیں کی گئی۔ یہ تصویر مصوّر اور شاعر کے لیے اظہار کے سانچوں میں آناؤں کے سلسلے میں بہت مہم ثابت ہو سکتی ہے۔ شاعر مناسب الفاظ سے شع کا ایج اس

سے اُبھارتا ہے کہ تاری اپنے ذہن میں بوڑھوں اور بچتے دیوں کو لائے بغیر بھی شاعر کا رجبہ (دنگی کا) فلسفہ غم سمجھ لیتا ہے۔ لیکن محض شمع بنا دینے سے مصوٰدہ کا کام نہیں بن سکتا۔ شاعر شمع سے وابستہ غم و آلام کے تِلانوات سے فائدہ اٹھا کر کم سے کم الفاظ میں بہت کچھ کہہ پایا لیکن مصوٰدہ کو یہ سہولت حاصل نہ تھی۔ اس لیے بات کی وضاحت کے لیے صرف شمع یا دیا بنا دینے سے شعر کے تاثر کا ابلاغ نہ ہو پاتا، چنانچہ تصویر میں ایک بوڑھے کو مرکزی حیثیت دے کر توجہ کے مرکزی نقطے کو تبدیل کر دیا۔ اس سے بات تو سمجھ میں آجاتی ہے لیکن نقصان یہ ہوا کہ شمع کی خوبصورت علامت تصویر میں مٹی کے ایک دیے میں تبدیل ہو کر اور اپنے تمام تلازمانی مفاہیم سے تھی ہو کر شعر کے برعکس ہو کر ثانوی حیثیت اختیار کر جانے سے ناظر کے لیے کسی خصوصی تاثر کا باعث نہیں بن سکتی، بلکہ شمع سے دیے کی طرف ذہن کو شعوری طور سے موڑنا پڑتا ہے۔ گویا شاعر علام و رمز کی بنا پر کم الفاظ سے لفظی تصویر بنانے کے ساتھ ساتھ عالمگیر حقیقت پر روشنی ڈال سکتا ہے جبکہ مصوٰدہ ایک ایچ کو بھی کامیابی سے نہیں اُجھا سکتا۔

(۵)

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ

اگر خراب نہیں، انتظارِ ساغر کھینچ

انگریزی عنوان: 'THE WASTED VIGIL' — رنگین تصویر

تصویر نہایت خوبصورتی سے شعر کی تشریح کر دیتی ہے۔ انتظار کی تمام کیفیات کی کامیاب عکاسی ہے۔ گو شعر سے مرو کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے لیکن تصویر میں عورت ہے۔ یوں تصویر کی روشنی میں شعر میں معانی کی ایک نئی جہت اُبھر جاتی ہے۔

(۶)

رو میں ہے دُشمنِ عمر، کہاں دیکھیے تجھے

نے ہاتھ باگ پر ہے، اُنہ پاس ہے رکاب میں

انگریزی عنوان : LIFE — رنگین تصویر۔

بہت خوبصورت اور کامیاب تصویر ہے بلکہ اسے بلاشبہ شریفی کی چند بہترین تصاویر میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ یہ ان معدودے چند تصاویر میں سے ہے جن میں چٹائی نے علامت اور اس کے ساتھ ساتھ فن کا راز اور ابہام سے کام لیتے ہوئے ناظر کو بھی اپنے تخیل سے کچھ کام لینے کا موقع دیا ہے۔ مثلاً ٹھنڈی درخت، برش کے چند جھنگوں سے دلنے کی گریز پائی کا احساس دینے کے دھوئیں کی پریشان کھیریں — ان تین چیزوں کو اس فن کا راز اور انداز سے کمپوز کیا گیا ہے کہ شعرا اس تصویر کے سامنے پاٹ معلوم ہوتا ہے۔ غالب نے تیز رفتاری کے لیے دستم کے گھوڑے دشت سے استعارہ دیا جو بہت دود کی بات ہے۔ یہی نہیں بلکہ پہلے مصرع سے مضموم کا مکمل ابلاغ ہو جاتا ہے۔ دوسرا مصرع مضموم میں کسی طرح کا بھی اسناد نہیں کرتا، اس لیے دوسرے مصرع کو راز نہ سمجھنے پر بھی اتنا تو یقین ہے کہ سیکھ کے بچوں کو بات بکھانے کے انداز میں دشت کی گئی ہے، جبکہ تصویر کی انفرادیت اور بلاغت شعر سے کہیں بلند ہے اور مزید خوبی یہ ہے کہ شعر کے بغیر بھی تصویر نفسی موضوع کے لیے خود ہی عنوان ہے۔ مابند ساتھ ٹکڑے تصویروں کو نام دینے کے خلاف تھا چنانچہ اس نے اپنی تصاویر کو کہیں عنوان نہ دیے چٹائی کی یہ تصویر ٹیگور کے اس معیار پر پوری اُترتی ہے، سمیرا نے تصویر سے جنم لینے والے احساسات کے ضمن میں فن کا راز اور ابہام پر بہت زور دیا تھا چنانچہ اس کے بقول :

”جہاں باری وصف کے لیے غیر واضح اور تسم کی پسندیدگی لازمی خصوصیات میں سے ہے کہ اس سے لازمی تشکیل کو کے امکانات روشن ہوتے ہیں، اسی سے تصویر میں خوابناکی پیدا ہوتی ہے۔“

چغتائی کی یہ تصویر اس معیار پر پوری ہی نہیں اترتی بلکہ اس نقطہ نظر کو دست
ثابت کرنے والی ایک خوبصورت مثال بھی ہے۔

(۷)

آئینہ دیکھ اپنا سامنے لے کے رہ گئے

صاحب کو دل نہ دینے پکتا غرور تھا

انگریزی عنوان: REFLECTION — رنگین تصویر

خالص مشرقی ماحول کی عکاسی ہے۔ سنگھار کرتے وقت اپنے حسن سے حسینہ خود
ہیں شرمائی یا پھر اسے دیوانے عاشق کے خیال نے شرم و لادوی! وجہ کچھ ہی کیوں نہ
ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ چہ بے پرواہ اب خود بین و خود آما بن چکا ہے۔ شعر کی تشریح
بہت عمدہ طریقے سے ہوئی ہے۔

(۸)

قلعے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کُل

کھیل بچوں کا ہوا، دیدہ بیہنا نہ ہوا

انگریزی عنوان: OBSERVATIONS — رنگین تصویر

سراسر شعوری کاوش معلوم ہوتی ہے۔ شعر کی تمام جزئیات کو مکمل طور سے مسودہ کرنے
کی کوشش کی گئی ہے۔ چنانچہ کھیل بچوں کا ہوا کی توضیح کے لیے بچہ، بکھلنے، کٹوڑی
میں جیلے بنا کر اڑانا، غرض کہ سب کچھ لایا گیا ہے۔ ساتھ ہی ماں کی بھی ایک مڑخی شبیہ ہے۔
مگر شعر کی تمام تفصیلات کو مستند کر لینے کے باوجود بھی شعر کی روح کو نہ توجذب کیا جا سکا
اور نہ ہی آہا گہ۔ دوسرے مصرعے سے "فائنش" کا جو احساس ہوتا ہے، اسی میں شعر کی
قوتانی کا راز مضمر ہے اور اسی تک مستند پہنچ نہیں پایا۔ یوں یہ ایک عام سی تصویر نگہی
ہے، رخش عرثاں تصویر کی مانند اس میں بھی ایماثیت سے تاثرات کی کئی جہات پیدا

کی جاسکتی تھیں مگر معتقد نے اس طرف توجہ نہ کی۔

(۹)

نہ گلِ نغمہ ہوں ، نہ پدہ ساز

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

انگریزی عنوان: "THE MUSIC LESSON" — رنگین تصویر

شعر سے تصویر کو کوئی مناسبت نہیں، البتہ انگریزی عنوان کے لحاظ سے درست ہی نہیں بلکہ بہت خوب ہے۔ ساز پر طوطا بیٹھا ہے اور میں اس تصویر کی خاص خوبی ہے اگر اسے مطرب پر نظر رہزن ٹیکنین ہوش ہے کا عنوان دے دیا جاتا اور اُس کو اس تصویر کا، تو دونوں تصاویر طبعاً شعر زیادہ یا معنی ثابت ہوتیں۔ طوطا صرف انگریزی عنوان کی تشریح ہی نہیں کرتا بلکہ اس سے مطرب رہزن ٹیکنین ہوش بھی بن جاتا ہے۔ یعنی انسان قرآن ہے، پرندہ بھی گانے سے مت ہو جاتا ہے۔ علاوہ ازیں مطرب کے چہرے کے تاثرات دوسرے مصرعے کے تاثر سے ہم آہنگ بھی نہیں۔

(۱۰)

دیکھو مجھے جو دیدہ عبرت نگاہ ہو

میری کسٹوم جو گوشِ نصیحت نیش ہو

انگریزی عنوان: "THE WEB OF LIFE" — رنگین تصویر

داستانوں کی کسی کتاب کا سرورق معلوم ہوتا ہے۔ ایک بوڑھا چادر بچوں کو زندگی کی بے ثباتی سمجھا رہا ہے۔ بچوں کے بالقابل بوڑھا کچھ کہے بغیر دیدہ عبرت نگاہ بنا بیٹھا ہے۔ بچوں کے چہروں پر موزوں تاثرات سے یہ احساس ہو جاتا ہے کہ وہ واقعی گوشِ نصیحت نیش دیکھتے ہیں۔ اس شعر اور تصویر سے یہ نکتہ بھی واضح ہوتا ہے کہ شعر میں اگر زیادہ پیچیدہ کیفیات کا ترسیل نہ ہو تو شعر ایک طرح سے بیان (STATEMENT) کی صورت

استیار کرتا ہے اور پھر اس بیان کو مسترد کرنا کوئی مشکل کام نہیں ہوتا۔ تشریحی تصویر
کی عمدہ مثال ہے۔

(۱۱)

داغِ فراقِ محبتِ شب کی جل ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سودہ بھی خوش ہے

انگریزی عنوان: THE EXTINGUISHED LAMP — رحمن تصویر

یہ مرتبہ کی خوب سموت ترین تصویر ہی نہیں بلکہ چٹائی کی بہترین تصاویر میں
سے قرار دی جا سکتی ہے۔ یہ تصویر جس میں چٹائی کے فن کی تمام خصوصیات کا حسین
امتزان بھی ہے، اس امر کی غماز ہے کہ مسترد نے شاعر کے خیال کی محض تشریح سے
بچتے ہوئے شاعر کی روح کو اپنے تخیل میں جذب کر کے اسے تخلیق کا درجہ دے دیا۔ سبب
سے بڑی وجہ یہ ہے کہ انبار کے عام دوائی انداز سے بچتے ہوئے کسی بھی شمع
کو مرکزی اہمیت نہیں دی گئی بلکہ شمع کا تصور اندھ سی عورت سے اُٹھا دیا گیا ہے۔ پریشان
زلفوں میں بھی ایک فن کا دائرہ ترتیب اور حسن سلجھاؤ غالب ہے جو تصویر کی کمپوزیشن سے
ہم آہنگ ہے۔ اندھ سی مینا بھی داغِ فراقِ شب کی علامت بن جاتی ہے۔ بازو، شانوں
اور جسم کی نیم حرکی سے تصویر میں VOLUPTUOUSNESS نہیں پیدا ہوتی بلکہ نازک خطوط
اور گوشت کی سفیدی پس منظر کے رنگوں میں خوب اُبھرتی ہے۔ سر ایک طویل شمع دان
پر جھکے۔ یوں شمع دان کی چوٹی، زلفوں کا انتشار اور لباس کا پھیلاؤ مل کر کمپوزیشن
میں شلت کا اندازہ پیدا کر دیتے ہیں۔ درچمکے کی جالی سے مینار اور گنبدوں کی جھلک
ظہورِ سحر کی غماز ہے۔ بھڑکے آگ میں جلتی یہ عورت۔ نگہیں ہوئی شمع بھی ہے اور جل بجا
پہلا بھی، اور یوں یہ نڈھال پیکر بے کراں معنویت اختیار کر جاتا ہے۔ غالب کے اس
شعر کی اس سے خوب سموت تصویر بنی ناممکن تھی۔ شمر سے قطع نظر اپنی انفرادی حیثیت

میں بھی یہ تصویر ایک شاہکار ہے۔ اور بقول چٹاٹی:

”مہربان! حقیقی مصور کسی ظاہری خط وخال کا محتاج نہیں ہوتا۔ وہ ہمیشہ اپنے شاہکاروں میں نئی زندگی لاتا ہے۔ تصور کے اوصاف و اطوار مصور کی انفرادی حیثیت سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہی اس کا پیغام ہوتا ہے۔“

(۱۲)

بیل کے کاہن بارہ ہیں خندہ لبے گل

کہتے ہیں جس کو خشتی، خلل ہے دماغ کا

انگریزی عنوان: THE CAPTIVE BIRD — رنگین تصویر

اس تصویر کی خامی اس کا ضرورت سے زیادہ واضح ہوتا ہے۔ بھول کے لیے قفس میں بند بیل کی بے چینی اور ایک حسینہ کی سرحد کی نافر کے تخیل کے لیے کوئی گنجائش نہیں چھوڑتی۔ اگر ایبائیت سے کام لیتے ہوئے فن کارانہ ابہام پر انحصار کیا جاتا تو ایک لاجواب تصویر بن سکتی تھی۔ ویسے شعر سے قطع نظر کہ کے دیکھیں تو تصویر خوب ہے۔ دراصل یہ تصویر شعر کی کم اور انگریزی عنوان کی زیادہ ہے۔

(۱۳)

گوباتھ میں جنیش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے

رہنے دعا بھی ساغر و مینا مرے آگے

انگریزی عنوان: THE POET'S VISION — رنگین تصویر

سے خواہ غالب بنایا گیا ہے لیکن تصویر شریک نہیں بننے لگی۔ شعر سے ذہن میں جو تصویر ابھرتی ہے یا ذہن میں جو کیفیت سے آشنا ہوتا ہے، تصویر اس میں اساتذہ کرنے کی بجائے اس تاثر کو محض سے خواہ اور ساقی تک محدود کر دیتی ہے۔ شعر میں انسانی عظمت کے جس پہلو کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، مصور نے تصویر میں اس کے ابلاغ کی بھی ضرورت

محسوس نہیں کی۔ انگریزی کا عنوان بہت اچھا ہے بلکہ عنوان کی ایمائیٹ اور vision کے حوالے سے امکانات کے دروازے جاتے ہیں۔ لیکن اب یہ محض اوسط درجے کی تشریحی تصویر ہے۔

(۱۴)

سب کہاں، کچھ لالہ دگل میں نہایاں ہو گئیں

خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

انگریزی عنوان "FLOWERS OF YESTERDAY" — رنگین تصویر

غالب نے شب کہاں اور کیا صورتیں ہوں گی سے شعر میں ایک خاص طرح کا تخیر پیدا کر کے مطلوبہ تاثر کو اُبھارا ہے لیکن تصویر میں وہ بات پیدا نہیں ہو سکی۔ جہاں ہم شعر کی وضاحت کا تعلق ہے تو اس تصویر میں کسی طرح کی کمی نہیں اور ہر لحاظ سے مکمل ہے۔ لیکن شعر کی مدح کے فن کا دائرہ انہضاب و الجلاش کے نقطہ نظر سے یہ تصویر کسی خصوصی تاثر سے عاری نظر آتی ہے۔ بعض تصاویر شعروں سے بلند تر ہو کر اپنا ایک انفرادی مقام بنا لیتی ہیں لیکن یہ تصویر ان میں سے نہیں۔

(۱۵)

چلبے ہے بھر کسی کو مقابل میں آرزو

سر سے تیز دشنے خرگاہاں کیے ہوئے

انگریزی عنوان "A SERENADE" — رنگین تصویر

عورت (غائبہ) بارہ دوی کے درپے پر بھگی ہوئی مرد سے ساز پر گیت سن رہی ہے۔ تصویر کی خوبی یہ ہے کہ چاہیں تو مرد کو عاشق فرض کر سکتے ہیں جو اپنی محبوبہ کو ساز پر گیت سن رہی ہے اور چاہیں تو عورت کو جو اپنے محبوب سے اپنے حسن کے قصیدے سن رہی ہے شعر میں جس آواز کا اظہار ہے، تصویر میں اس کی تکمیل نظر آتی ہے۔ یوں

یہ تصویر شمر کی تشریح نہیں کرتی بلکہ اسے سلینٹ کرتی ہے۔

(۱۴)

باوجودِ یک جہاں بنگامہ پیرائی نہیں

ہیں چراغانِ مشبتانِ ولی پروانہ ہم

انگریزی عنوان "AROUND THE BELOVED" — سادہ تصویر

اس سادہ تصویر میں خطوط کی ظلم کاری سے تاثر پیدا کیا گیا ہے۔ لہذا، بل کھاتا

و حوال تصویر کا مرکز ہی نہیں بلکہ اس پر محیط بھی ہے۔ پروانے عالمِ مستی میں چلے آ رہے

ہیں۔ یہ تصویر بہت خوب صورت انداز سے شمر کی تشریح کرتی ہے۔

(۱۵)

وہ فراق اور وہ وصال کہاں

وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں

انگریزی عنوان "THE BRIMMING CUP" — رنگین تصویر

غوش و وضع اور خوش اطوار ساقی کے مے خوار سے منہ پھیر لینے پر وہ فراق اور وہ

وصال کہاں کی کیفیت ظاہر کی گئی ہے مے خوار کی افسردگی اور ہاتھ میں مینا دلچسپ

اصولِ طوبہ سے تو خالی ہونا چاہیے تھا) سٹے وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں کا

عالم عیاں ہے شمر کی خوب صورت اور فنکارانہ وضاحت کے لحاظ سے تصویر بے حد

کامیاب ہے۔

(۱۸)

شعشعہ بکشتی ہے تو اس میں سے دھواں اُٹھتا ہے

شعلہء عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

انگریزی عنوان "THE RESTING PLACE" — رنگین تصویر

نہایت خوب صورت طریقے سے شعر کو مصوّر کیا گیا ہے۔ قبر انگلیں جھاڑی اور بھانجا تھک
سیاہ پوش محبوب، یہ ہے جیشِ خنجر جبکہ پس منظر میں دیوار اور اس سے پرے آسمان کی
تاریکی میں سکوت ہے۔ سیاہ پوشی سے ہاتھوں اور چہرے کی چمک میں شعلے ایسی تابانی پیدا
ہو گئی ہے خصوصیت سے دیکھتا ہوا چہرہ تو بالکل بدلی میں چاند لگتا ہے، بکپوریشن کا
کمال ہے کہ یہ تاباں چہرہ تصویر کے وسط میں اگر مرکزی اہمیت حاصل کر رہا ہے۔
پھر آسمان پر چاند کی عدم موجودگی سے چہرے کی تابانی تمام منظر پر اُجالا کرتی محسوس
ہوتی ہے۔ تصویر میں شعلہٴ عشق کی سیاہ پوشی چٹائی کے فن کا اعجاز ہے۔

”مربع“ کے اس مطالعے کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ اردو
میں یہ اپنی نوعیت کی واحد مثال تھی۔ شاعر اور مصوّر کا ذہن ایک ہی تصور کے ابلاغ
کے لیے متفرع طریقے ہی نہیں اپناتا بلکہ کامیاب اظہار اور مکمل ابلاغ کی سطح میں
کیا نیت بھی نہیں ملتی۔ اسے محض شاعرانہ ہنر اور مصوّرانہ ہنر سے نہیں سمجھا جاسکتا
کیونکہ غالب اور چٹائی کی فنی مہارت میں کسے کلام ہو سکتا ہے۔ اسے کسی مددگار فنکار
محسوسات سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اصل تصور غالب کا تھا اس لیے اس نے یقیناً اسے
زیادہ شدت سے محسوس کیا ہوگا، جبکہ چٹائی کے لیے غالب کے تجربات جیسا
قلبی واردات اور ان سے جنم لینے والے ذہنی مکاشفات ثانوی حیثیت رکھتے
تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شعری طوطے اس کی روح میں ڈوبنے کی کوشش کرتا
ہے۔ شعر غالب پر مارو بہا تھا، چٹائی پر نہیں۔ اشار میں جن نفسی واردات کا
ابلاغ ہے، ان کا سرچشمہ غالب کی سائیکی تھی۔ غالب کا تجربہ براہِ راست تھا جبکہ
چٹائی کے لیے شعر بالواسطہ اور ثانوی حیثیت کا حامل ثابت ہوتا ہے۔ غالب کی
صوت میں تخلیق سے وابستہ تمام نفسی عوامل اپنی اپنی کارفرمایاں کرتے ہوئے

لاشور کو غلیظ لاشور بننے کا موقع فراہم کرتے ہیں جبکہ چٹائی کے لیے تجربہ شرمس
 نہ ڈھلا جبکہ وہ شرم کو اپنے لیے تجربہ بنانے کی سعی کرتا ہے۔ فن کا راز اس پر یہ
 سعی شکور بھی ہو سکتی ہے اور ناشکور بھی۔